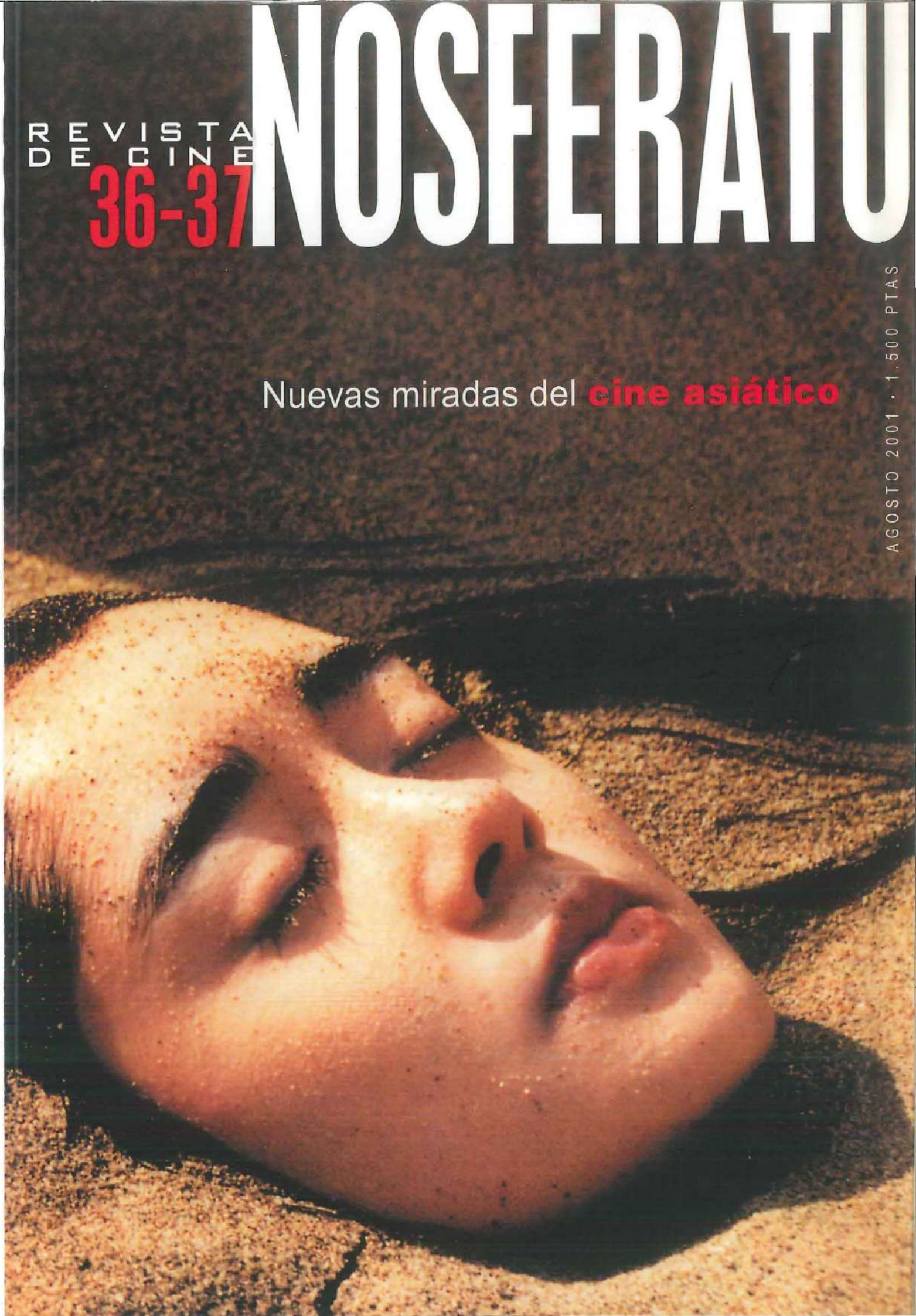
REVISTA DE CINE

36-37

NOSFERATU

Nuevas miradas del **cine asiático**



AGOSTO 2001 · 1.500 PTAS

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

ÍNDICE

CHINA 4

El cine chino desde 1989 5
Bérénice Reynaud

In the mood for Wong 34
Antonio Weinrichter

El cine de la diáspora de Stanley Kwan. 42
De la metáfora a la dislocación
Bérénice Reynaud

La steadycam y el trípode. 50
El cine de Chen Kaige y Zhang Yimou
Roberto Cueto

El cine de Hou Hsiao-hsien. 72
Historia, documento y estilización
Carlos F. Heredero

JAPÓN 92

El cine japonés de los 90 93
Koushi Ueno

Takeshi Kitano. La calavera origami 105
Jordi Costa

Ghibli. El anime como género 114
Ángel Sala

VIETNAM 122

Películas vietnamitas de los noventa 123
Keiko Kawaguchi

Recuerdos de Vietnam 131
El color y las emociones de Tran Anh Hung
Ricardo Aldarondo

COREA DEL SUR 137

Cine surcoreano de los noventa 138
Giuseppe Gariazzo

TAILANDIA 147

Perspectivas del cine thai 148
Alberto Elena

FILIPINAS 153

Náufrago en el Pacífico. 154
El viaje de redescubrimiento del cine filipino
Gino Dormiendo

MIRADAS DE ORIENTE. 160
Sesenta y cinco realizadores contemporáneos
Alberto Elena

BIBLIOGRAFÍA 189
Alberto Elena

ABSTRACTS 192

ÍNDICES 195
Índice onomástico 196
Índice de películas 199

NOTA: Para facilitar la lectura de la revista se han traducido al castellano los títulos de las películas no estrenadas comercialmente en España. La primera vez que aparecen citadas se indica también el título original de la película, pero posteriormente se utiliza sólo el título en castellano, traducción literal del original (en algunas ocasiones del título internacional en inglés con que ha circulado) en los casos en que dicha película no se haya estrenado en salas comerciales, video o DVD en España.

Dirección:

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Peio Aldazabal, Jesús Angulo, Lucía Olaciregui,
Carlos J. Plaza y Sara Torres

Fuentes iconográficas:
The Kobal Group, Carlos Aguilar, Alesandro Borri, Gino Dormiendo, Giuseppe Gariazzo, Vanessa Jerrom, Shigeo Kanaya, Mark Perenson, Bérénice Reynaud, Dorothee Wenner, Fortissimo Film Sales, Cahiers du Cinéma, California Institute of the Arts, UCLA y Donostia Kultura

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación, portada,
digitalización de imágenes y arte final:
Art&Maña

Imprime: Gráficas ORVY (Lasarte)

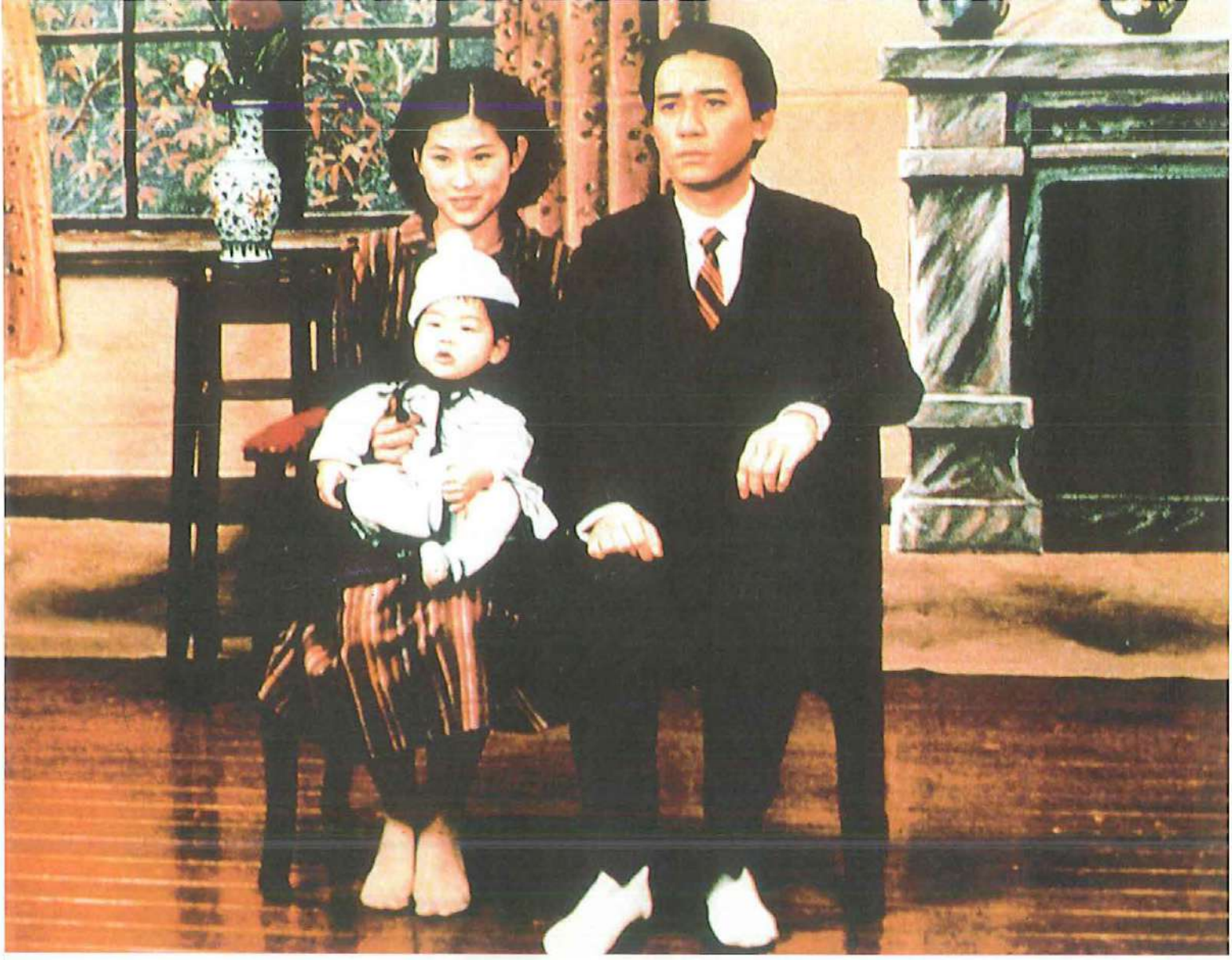
Dep. Leg: SS-733-89

I.S.S.N.: 1131-9372

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
Antigua Biblioteca Municipal
Pza. de la Constitución, 1
20003 DONOSTIA
SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34) 943 48 11 57
Fax: (34) 943 43 06 21
E-mail: cinema_cinema@donostia.org

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: 93 200 01 22



Ciudad de tristeza

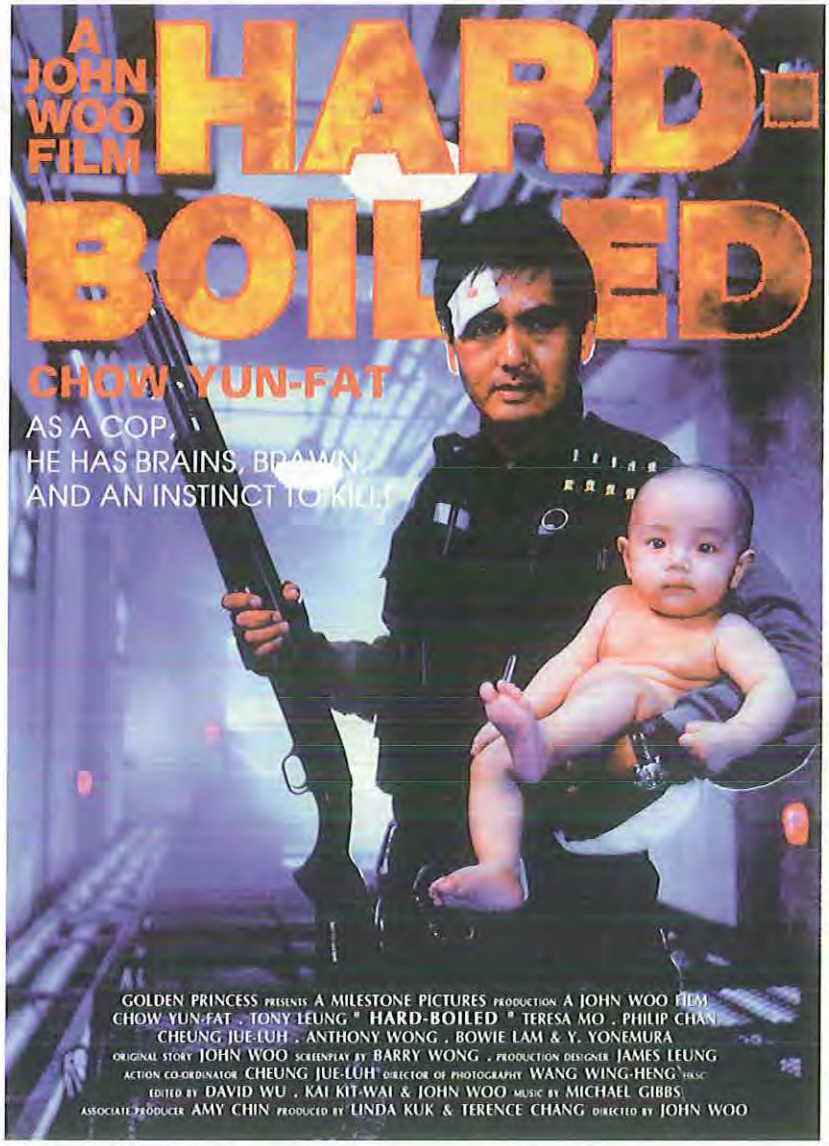
El cine chino desde 1989

Hiru Txinen (Txina Herritarra, Hong Kong eta Taiwan) bizitza sozial, politiko eta kulturalak aldaketa garrantzitsua izan zuen 1989ko ekainean, tankeak Tiananmengo Plazan indarka sartu eta herriaren zati handi batek eskatzen zituen irekitasunaren aldeko mugimenduekin indarrez bukatu nahi izan zutenean. Gertaera honek etapa berri baten hasiera markatu zuen Txinako bizitzan, eta horrek bere zineman ere izan zuen eraginik, azken hamarkadan lehen baino modu jarraikiagoan azalda baita Mendebaldeko pantailetan eta zinema-jaialdietan.

Bérénice Reynaud

Introducción: el impacto del 4 de junio

Los tanques que, al amanecer del 4 de junio de 1989, irrumpieron en la Plaza de Tiananmen pusieron fin al movimiento democrático de la nueva "Primavera de Pekín", así como a todo un aspecto de la vida cultural china. En el mundo entero, la diáspora china se unió en el luto y el terror. Desde la firma de los acuerdos entre China y Gran Bretaña en 1984, los habitantes de Hong Kong se preparaban para convertirse en habitantes de la China Popular, con la esperanza de que el gobierno de Deng Xiaoping, con su "política de puertas abiertas", se orientara hacia la democracia. Desde el mes de abril, la ciudad entera, pegada a los televisores, seguía los esfuerzos del "movimiento"; cuando se proclamó la Ley Marcial, más de 50.000 personas se manifestaron delante de la agencia Nueva China, a pesar de un violento tifón. La industria del cine se unió a las protestas: actores y directores se movilizaron. Durante años, Anita Mui, la diva del *pop* -que debutó en el cine con **Carmín** (*Yanzhi Kou / Rouge*; Stanley Kwan, 1987)-, se negó a volver a China Popular. Esto le costó el papel de Ruan Lingyu en **Ruan Lingyu / La actriz / En escena** (*Ruan Lingyu / Actress / Center Stage*; Stanley Kwan, 1991), en parte rodada en Shanghai, que fue para Maggie Cheung. En el momento de la masacre, Tsui Hark estaba en Vietnam rodando **Un futuro mejor III: Vivir y morir en Saigón** (*Yingxiong Bense III: Xiyang Zhige / A Better Tomorrow III: To Live and Die in Saigon*, 1989), el tercer capítulo de la serie **A Better Tomorrow** iniciada por John Woo (cuya casa de producción, The Film Workshop, había producido las dos primeras partes). Fue la película más sombría de Tsui, que unió el culto al héroe (interpretado por Chow Yun-fat) y una protesta humanista (y anticomunista) desesperada. Debido a divergencias artísticas Woo y Terence Chang, el antiguo director administrativo de la Film Workshop, acababan de separarse de Tsui y de fundar su propia compañía, Milestone Films, cuya primera producción fue **Una bala en la cabeza** (*Diexue Jietou / A Bullet in the Head*, 1990). En ella, profundizando aún más en el horror, Woo describía con una violencia y una negrura casi insoportables la pérdida de la inocencia de tres jóvenes de Hong Kong durante la Guerra de Vietnam. El film, uno de los más personales de Woo, no tuvo un gran éxito comercial, sin duda porque reflejaba con gran crudeza el miedo de los habitantes de Hong Kong frente a la represión del régimen comunista. Después de **Un ladrón es siempre un ladrón** (*Zhongheng Sihai / Once a Thief*, 1991), una comedia ligera para salir a flote, Woo abandonó el país con **Hard Boiled** (*Lashou Shentan / Hard Boiled*, 1992) y su famosa (y brillante) secuencia del fusilamiento en el hospital, testimonio de una sociedad que ha perdido todo respeto a la vida humana. La película fue su canto del cisne y el propio Woo que, en el primer episodio de **La esencia de los héroes / A Better Tomorrow** (*Yingxiong Bense / A Better Tomorrow*, 1986), había mostrado a Chow Yun-fat dar media vuelta en su fueraborda en el Victoria Harbour y regresar para morir en el muelle en una apoteosis de disparos, antes que abandonar Hong Kong, partía rumbo a



Hollywood. Se puede pensar que la "fractura" producida en la conciencia china había influido en su deseo de abandonar la ciudad en donde había crecido.

A finales de 1989, financiado por una televisión japonesa, el cineasta/crítico/publicista Shu Kei dirigió un "documental personal" sobre las reacciones chinas ante la masacre. **Días sin sol** (*Wu Taiyang De Rizi / Sunless Days*) se desarrolla entre Australia y Hong Kong, Londres y Toronto. En el film, Shu Kei entrevista a sus parientes y amigos sobre las repercusiones que tuvieron los hechos del 4 de junio en sus vidas, en su identidad china. Uno de los momentos más elegíacos se produjo en el Festival de Venecia, donde **Ciudad de tristeza** (*Beiqing Chengsi / A City of Sadness*, 1989), de Hou Hsiao-hsien, ganó el León de Oro.

La masacre de la Plaza de Tiananmen se produjo en un momento delicado de la historia de Taiwán. En 1987, el gobierno había levantado la ley marcial instaurada en 1949 y, por primera vez, se podían revelar pasajes enteros de la historia de Taiwán, especialmente los años sombríos entre el final de la ocupación japonesa (1945) y la toma de poder oficial de Chang Kai Chek (1949), o bien el "Terror Blanco" anticomunista de los años 50. También se podía hablar de otros temas que hasta entonces habían sido tabúes (como la independencia de Taiwán). Desde 1949, el gobierno había impuesto a la isla una especie de "política ficticia": Taiwán sólo representaba una base de repliegue provisional antes de ir a retomar el continente chino de las manos de los "bandidos comunistas" y de reunir a China bajo la batuta del Kuomintang, el único partido legítimo. Ahora bien, en literatura con el *Shantu Wenshi* (literatura de las raíces) y en el cine con la "Nueva Ola" de principios de los 80, la historia cultural de Taiwán evolucionaba en el sentido opuesto, hacia un reconocimiento realista de la especificidad de la experiencia de Taiwán; y se podía esperar que, del otro lado del Estrecho de Taiwán, al menos entre los jóvenes, afloraran actitudes semejantes. La masacre del 4 de junio (aprovechada por la propaganda del Kuomintang) supuso un terrible retroceso. Estaba claro que el gobierno de Pekín no había cambiado su posición autoritaria, lo cual era una mala señal para Taiwán, a la que el PC chino seguía considerando una "provincia secesionista" que había que reintegrar en la República Popular.

Ahora bien, desde hacía varios años se venían realizando un gran número de intercambios artísticos y culturales entre Taiwán y la China Popular, casi siempre pasando por Hong Kong. Uno de los eventos más significativos había sido la proyección de **Tierra amarilla** (*Huang Tudi*, 1984), de Chen Kaige, en el Festival de Hong Kong en abril de 1985. Esta película marca el nacimiento de la "Quinta Generación" de cineastas

chinos que engloba a los antiguos alumnos del Instituto de Cinematografía de Pekín que cursaron sus estudios entre 1978 y 1982 (Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Hu Mei, Li Shaohong, Peng Xiaolian, Ning Ying...). Debido a la fuerza de su vocabulario cinematográfico, su realismo, su recelo hacia los ideales políticos (el soldado no salva a la muchacha, los campesinos siguen viviendo en la pobreza en la tierra amarilla), el film conducía al cine chino a la escena internacional y abría un diálogo entre cineastas, artistas e intelectuales de las tres Chinas. Así fue como Tian Zhuangzhuang, cineasta de la "Quinta Generación", y Hou Hsiao-hsien, uno de los artífices de la "Nueva Ola" de Taiwán, se hicieron amigos, y Tian fue al Festival de Venecia en septiembre de 1989 para asistir a la proyección de **Ciudad de tristeza**. En su salida a Venecia, **Días sin sol** hace una discreta alusión a la situación, mencionando que un "cineasta de la China Popular", invitado a quedarse en Occidente después del Festival, había decidido regresar a China, donde había mucho "trabajo por hacer...".

El presente documento, intencionadamente no exhaustivo, pretende examinar precisamente los rasgos principales de este "trabajo" llevado a cabo por los directores de las tres Chinas desde 1989.

1. Hong Kong

En cierto modo, los 90 en Hong Kong, que arrancan con la ruptura financiera y artística entre John Woo y Tsui Hark (dos personalidades, dos concepciones del cine), pertenecen a Tsui (puesto que Woo se había marchado a Hollywood), cuya trayectoria, entre el arte y el comercio, es ejemplar.

Tsui, que había cursado sus estudios en Estados Unidos, al llegar a Hong Kong a finales de los 70 se encontró, como la mayoría de los jóvenes cineastas de su generación (Ann Hui, Allen Fong, Patrick Tam, Yim Ho, Alfred Cheung y Kirk Wong), con las puertas de los estudios cerradas, pero con las cadenas de televisión públicas (RTHK) y privadas (TVB) dispuestas a acogerle. Trabajando en 16 mm. y con sonido en directo (en contraposición a los usos de la industria china, donde el sonido se graba en postproducción) estos jóvenes cineastas se fijaron el objetivo de redescubrir el realismo. No obstante, al pasar de la televisión al cine, sus trayectorias siguieron rumbos diferentes. Ann Hui se hizo célebre por sus películas de género y sus *thrillers* políticos -**La historia de Woo Viet** (*Hu Yue De Gushi / The Story of Woo Viet*, 1981), **Refugiados** (*Touben Nuhai / Boat People*, 1982), **El romance del libro y de la espada** (*Shujian Enchou Lu / Romance of Book and Sword*, 1987)- antes de dirigir, a partir de finales de los 80, melodramas que examinaban, a menudo desde el punto de vista de las heroínas, las contradicciones de la sociedad china. **Canto del exilio** (*Ketu Qiuhen / Song of the Exile*, 1990) es un film semi-autobiográfico sobre la difícil relación entre una madre y su hija, que viven diferentes experiencias de exilio entre Japón, China, Hong Kong y Europa. **Nieve de verano** (*Nüren Sishi / Summer Snow*, 1994) cuenta una "historia de amor" poco conven-

cional entre una mujer de edad media, brillante, rebosante de energía y de humor, y su suegro que sufre de Alzheimer. **El destino de media vida / Dieciocho primaveras** (*Ban Sheng Yuan / Eighteen Springs*, 1997), inspirada en la célebre novelista moderna china Eileen Chang, describe con fineza los vagabundeos románticos de seis jóvenes de Shanghai en los años 30. **Héroes corrientes** (*Qian Yan Wan Yu / Ordinary Heroes*, 1998) examina la vida de un grupo de personajes implicados en los movimientos de lucha democráticos que se desarrollaron en Hong Kong en los años 70.

Allen Fong, que trabajaba en un estilo idiosincrásico (y poco comercial) mezclando el documental y la ficción, como en su magnífica **La mitad del rostro** (*Banbian Ren / Ah Ying*, 1982), tuvo que volver a la televisión y sólo firmó dos largometrajes en los 90: **Toro danzante** (*Wu Niu / Dancing Bull*, 1989) y **Una pequeña vida - Ópera** (*Yisheng Yitaixi / A Little Life - Opera*, 1997), rodada en la provincia china de Fujian.

Patrick Tam, quien con **Nómada** (*Liehuo Qingchun / Nomad*, 1982) había firmado la película que sirvió de guía para su generación, dejó de hacer películas después de **Mi corazón es esa eterna rosa** (*Shashou Hudie / My Heart Is That Eternal Rose*) en 1989.

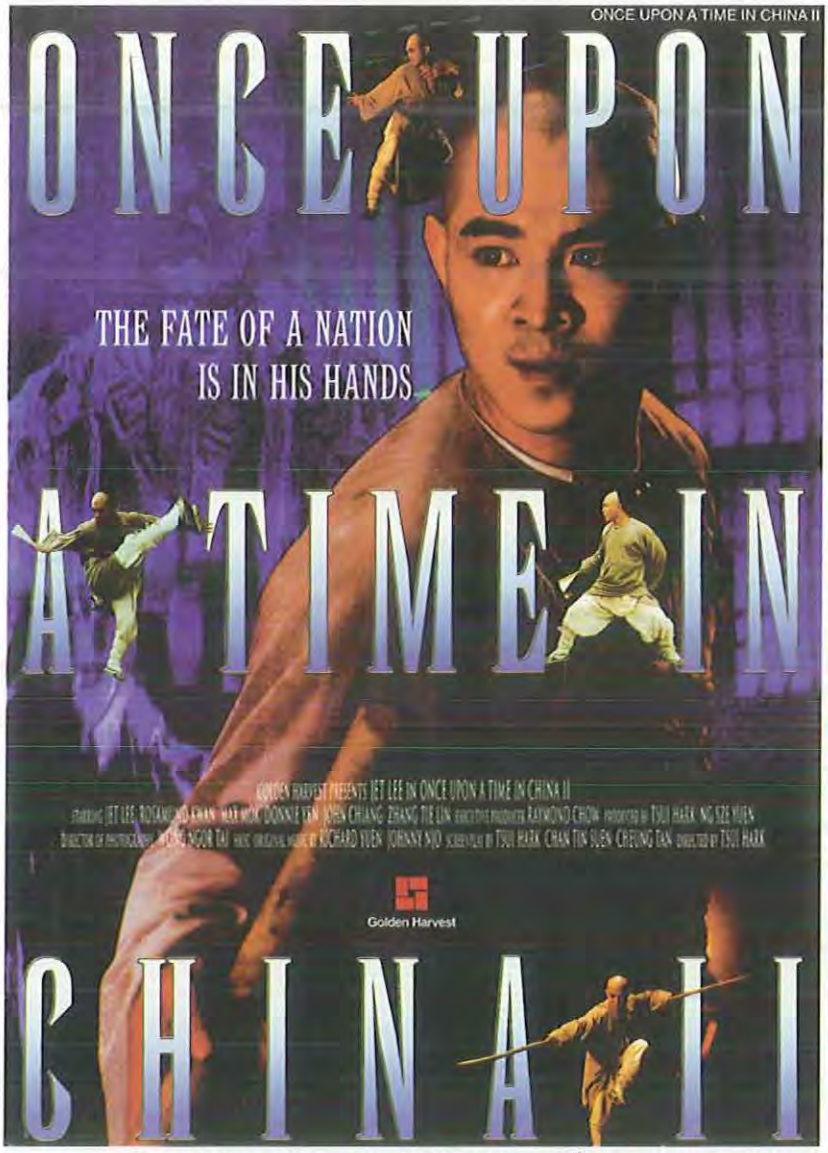
Yim Ho, quien en 1984 había rodado **Regreso al hogar** (*Shihui Liunian / Homecoming*) en China Popular, comenzó los años 90 con una epopeya romántica ligeramente inspirada en la vida de Eileen Chang y coproducida con Taiwán, **Polvo rojo** (*Gungun Hongchen / Red Dust*, 1990); después regresó a China Popular para dirigir **El día que se enfrió el sol** (*Tianguo Nizi / The Day the Sun Turned Cold*, 1994): diez años más tarde, un joven trabajador modelo viene a acusar a su madre, una campesina que trabaja a destajo, de haber matado a su padre para poder casarse con su amante...

Un poco distante de la "Nueva Ola", Kirk Wong -revelado al público extranjero con **Gunmen** (*Tianluo Diwang / Gunmen*, 1988)- dirigió en los 90 una serie de películas de gángsters densas y eficaces, inspiradas en los relatos policiales locales, empezando por su colaboración con Jackie Chan, **Historia criminal** (*Zhong'an Zu / Crime Story*, 1993), para continuar con **Organized Crime and Triad Bureau** (*Zhong'an Ling Ji / Organized Crime and Triad Bureau*, 1994) y **Rock'n'Roll Cop** (*Sheng Gang Yihao Tongji Fan / Rock'n'Roll Cop*, 1994). No obstante, tras dirigir este film Wong se fue a Hollywood...

A diferencia de sus colegas de la "Nueva Ola", Tsui había abandonado la inspiración realista de sus principios con **Zu: guerreros de la montaña mágica** (*Xin Shu Shan Jianxia / Zu: Warriors from the Magic Mountain*, 1983), una historia fantástica que mezcla los códigos del *wuxia pian* (película de artes marciales) con los efectos especiales importados de Hollywood, y con una comedia de acción muy acertada, **007, nues-**

El día que se enfrió el sol

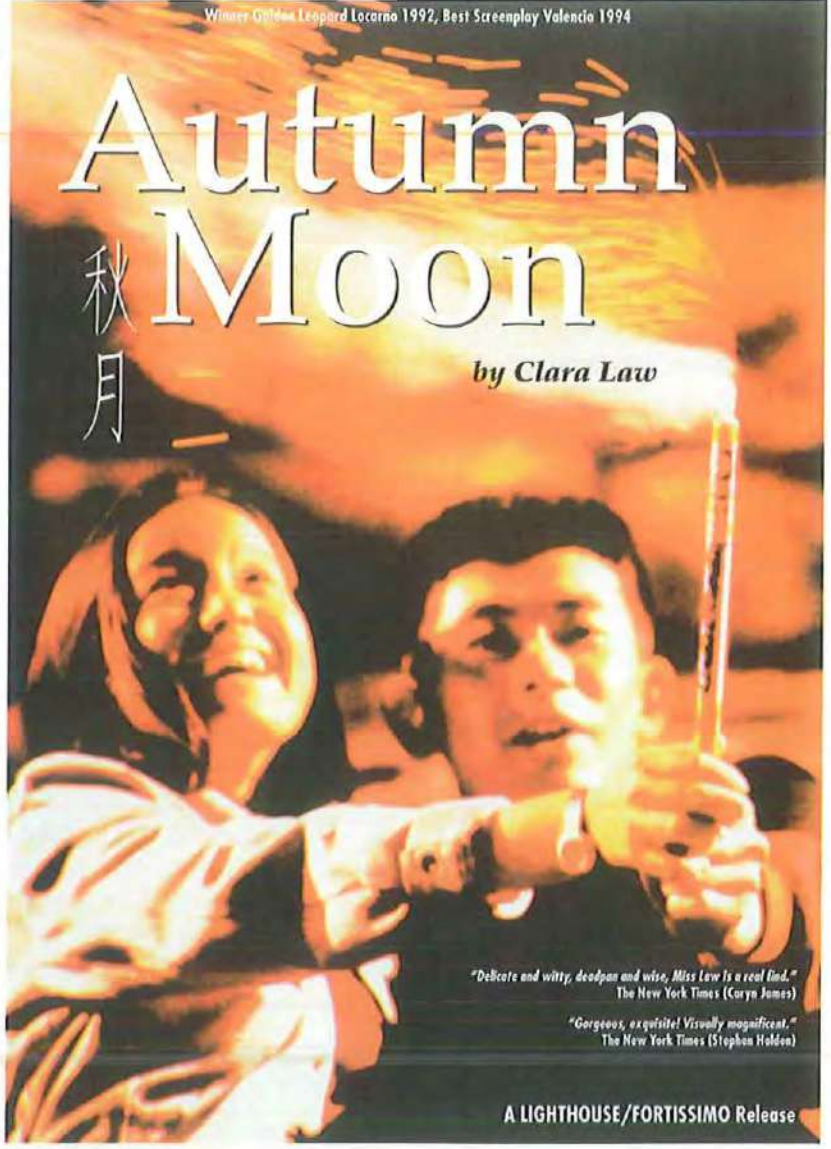
tro hombre de Bond Street (*Zuijia Paidang III: Nühuang Miling / Aces Go Places III: Our Man from Bond Street*, 1984). En esa época se desintegraron los grandes estudios de Hong Kong: una evolución que no tendrá vuelta atrás en el momento de la crisis económica asiática. En 1984, Tsui funda la Film Workshop, donde, además de su propia obra -**Los blues de la Ópera de Pekín** (*Dao Ma Dan / Peking Opera Blues*, 1986)-, produce el trabajo de otros directores (**La esencia de los héroes / A Better Tomorrow**, de John Woo; **Gunmen**, de Kirk Wong). En 1987 inaugura con Ching Siutung, antiguo especialista y director de artes marciales, una de las colaboraciones más brillantes del cine de Hong Kong. Tsui produce, inspira, organiza; Ching se encarga de la puesta en escena. Y juntos dirigirán lo que, en muchos aspectos, constituye la quintaesencia del cine de Hong Kong de los años 90. Imitaciones de todo tipo, desde la comedia romántica hasta los efectos especiales cada vez más delirantes, del *wuxia pian* a las historias sobre la mitología del Este y el Oeste (fantasmas, demonios, vampiros, diosas que salen del mar, mascarada sexual de la ópera china). La serie de **El espadachín** (*Xiao'ao Jinghu / The Swordman*), iniciada en 1990, finaliza con **El Este es rojo - El espadachín III** (*Dongfang Bubai Fengyun Zai Qi / The East Is Red - The Swordman III*, 1993), fantasía desenfrenada, donde en el papel de Asia la Invencible, que se castró en la antigüedad para convertirse en dueña del mundo, la carismática actriz Brigitte Lin representa una docena de papeles: guerrero cruel, prostituta, anciana canosa (todo ello, lanzándose por los aires en combates acrobáticos). El propio Tsui realizó los cinco primeros episodios de la serie **Érase una vez en China** (*Huang Feihong / Once Upon a Time in China*), basada en la vida de un héroe marcial chino del siglo XIX. Estos espectáculos genialmente inspirados en el plano visual y con una perfecta sincronización hicieron de Jet Li una de las grandes estrellas del cine de acción.



Huang Feihong II: la secta del lotus blanco / Érase una vez en China II

Los años 80 habían visto nacer a la "Segunda Ola" de cineastas -formados también en la televisión: Lawrence Ah Mon, Mabel Cheung, Stanley Kwan, Clara Law y Wong Kar-wai-. A caballo entre el "cine de género" y el "cine artístico", estos directores pronto se vieron enfrentados a la crisis cinematográfica de Hong Kong (reducción de los ingresos, falta de afición del público local) y tuvieron que luchar para encontrar co-financiaciones extranjeras, o sobrevivir dedicándose a la publicidad. Ah Mon, que se dio a conocer con **Bandas** (*Tong Dang / Gangs*, 1988), sigue siendo un autor singular, tal y como se refleja en **La reina de Temple Street** (*Miao Je Huanghou / Queen of Temple Street*, 1990), **Lee Rock** (*Lei Luo Zhuan / Lee Rock*, 1991), **Uno y medio** (*Gen Wo Zou Yihui / One and a Half*, 1995) y **Spacked Out** (*Wuren Jiashi / Spacked Out*, 2000). Ya sean delincuentes atontados, madre patrona de una casa de prostitución, policías ambiciosos y corruptos, ancianos con antecedentes penales que intentan rehacer su vida o adolescentes turbados, los héroes de Ah Mon son solitarios, fascinados por los elementos de su propia pérdida, pero que sobreviven con energía, gracia e ironía.

En colaboración con su marido, Eddie Fong, Clara Law produjo



una serie de películas bien eróticas -**La reencarnación del loto dorado** (*Pan Jinliang Zhi Qianshi Jinsheng / The Reincarnation of the Golden Lotus*, 1989)-, bien melodramáticas -**Adiós, China** (*Ai Zai Bie Xiang De Jijie / Farewell China*, 1990)-, o bien elegantes historias sobre la noción del desplazamiento y el exilio -**Luna de otoño** (*Qiu Yue / Autumn Moon*, 1992)-, antes de emigrar a Australia.

En colaboración con Alex Lae, director de una preciosa biografía de Jackie Chan -**Caras pintadas** (*Qi Xiao Fu / Painted Faces*, 1988)- Mabel Cheung dirige comedias románticas -**Un cuento de otoño** (*Qiu Tiang Tongha / An Autumn Tale*, 1987)- o melodramas como la epopeya histórica **Las hermanas Soong** (*Song Jia Huangchao / The Soong Sisters*, 1997), que, rodada en China Popular, tuvo grandes problemas con la Oficina de Cinematografía de Pekín.

El cineasta más importante de la "Segunda Ola" es, sin duda, Wong Kar-wai, y sin embargo su segundo film, **Días salvajes** (*A Fei Zhengzhuan / Days of Being Wild*, 1991), que marca el inicio de su estilo distintivo (y de su colaboración con el director de fotografía Chris Doyle y el director artístico William Chang, responsables del aspecto de sus películas), fue un fracaso comercial sobre todo en Hong Kong. Wong era impredecible. Tras dirigir una pequeña y sólida película sobre la amistad entre dos jóvenes gángsters -**Cuando pasen las lágrimas** (*Wangjiao Kamen / As Tears Go By*, 1988)-, Wong convenció a un gángster que quería invertir en el cine para que financiara una película de acción con actores conocidos. Reescribiendo el guión a lo largo del rodaje (e incluso del montaje), Wong se dedicó, mediante la técnica de las "retomas" (parecida a la de Bresson), a eliminar, destruir y depurar los automatismos de interpretación de sus actores; rompiendo las reglas del género, desvía las escenas de acción y el tema del viaje para simbolizar el aspecto afectivo de sus personajes.

Las hermanas Soong

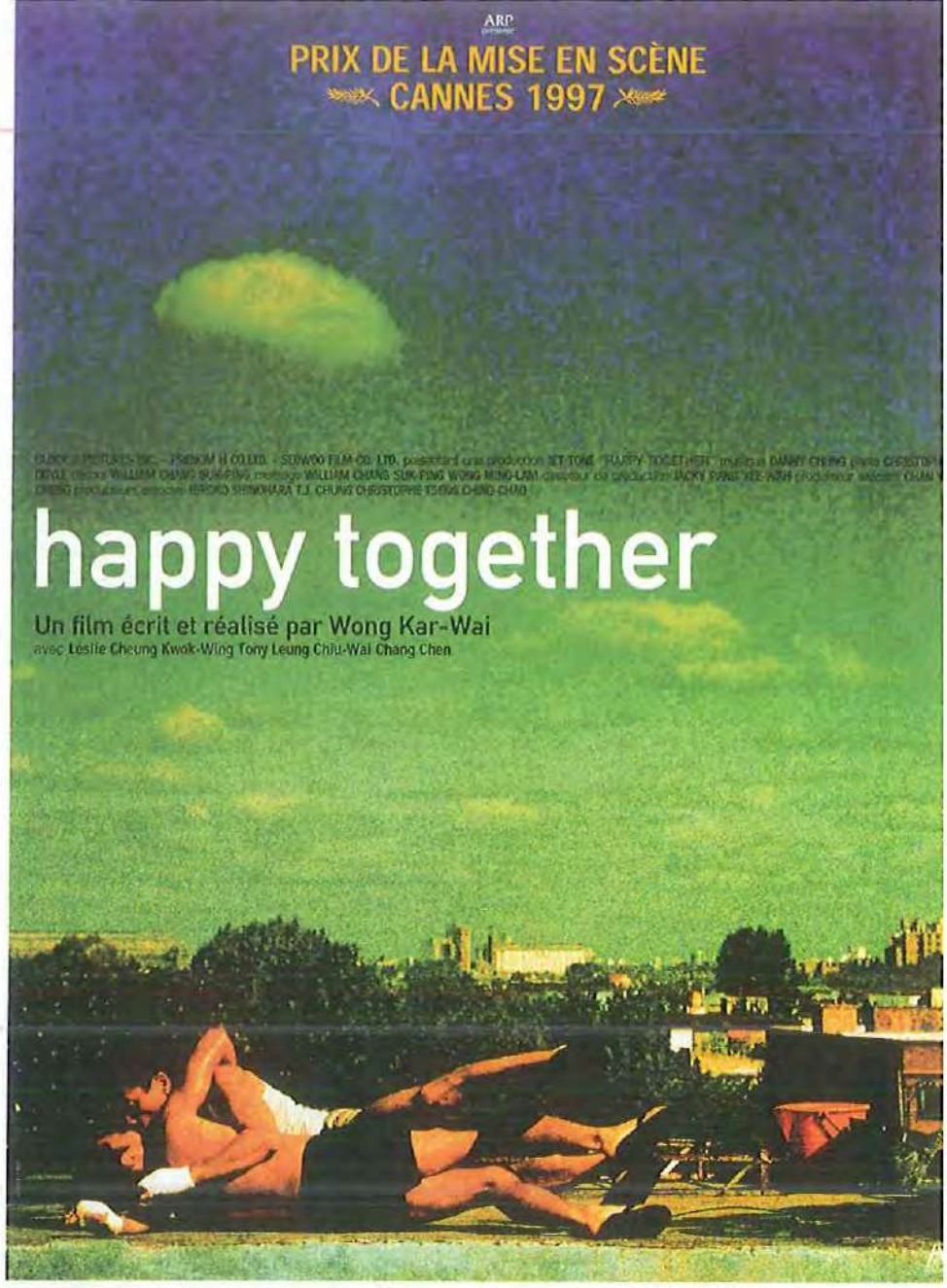
Ya sea entre el Hong Kong de los años 60 y las Filipinas -**Días salvajes**-, entre las dos orillas de Victoria Harbour y una California mítica o real -**Chungking Express** (*Chongqing Senlin / Chungking Express*, 1994)-, en los desiertos de la China Continental -**Las ceni-**

zas del tiempo (*Dongxie Xidu / Ashes of Time*, 1994)-, Buenos Aires, Tierra de Fuego y Taipei **-Happy Together** (*Chunguang Zhaxie / Happy Together*, 1997)-, o la arquitectura compleja de los apartamentos superpoblados, las avenidas, las escaleras, los corredores, del Hong Kong de los años 60 (aún), al mismo tiempo abierta a los curiosos y los rumores, y tan secreta e íntima como los sentimientos que alberga **-Deseando amar** (*Huayang Nianhua / In the Mood for Love*, 2000)-, los personajes de Wong Kar-wai no dejan de navegar, con un acusado sentido de su propia pérdida, de su propio dolor, recubierto de la consciencia extraña de su propia belleza.

Paradójicamente, la obra de Wong complementa a la de Tsui: los dos cineastas trabajan la retórica del físico chino, pero de manera opuesta. En el caso de Tsui los cuerpos son ligeros, con una sexualidad al mismo tiempo lúdica e inexistente. Es precisamente su abstracción lo que permite crear los elementos de una danza vertiginosa: los pies bailan con destreza sobre las cuerdas, los miembros se despliegan en el aire con gracia, desafiando a la lógica, la gravedad, la moralidad. En el caso de Wong los cuerpos son pesados, sudan, caen, evocan la melancolía, quieren estrechar otros cuerpos entre sus brazos pero tan sólo consiguen rozarlos, se buscan pero se evitan porque hay algo más grave que la ausencia del otro: su presencia. Además, tanto Wong (nacido en Shanghai) como Tsui (nacido en Vietnam) son cineastas del exilio. Seres de luz o seres de carne, los cuerpos que aparecen en escena son cuerpos flotantes. Sin duda, no es mera casualidad que ambos se hayan inspirado en la actriz Brigitte Lin -ella fue para Tsui un travesti masculino inolvidable en **Los blues de la Ópera de Pekín** (1) y una Asia la Invencible que se transformaba lentamente en mujer en **El espadachín**; ella fue para Wong el personaje con tendencias esquizofrénicas de Yin y Yang, hermana y hermano reflejo/amantes el uno del otro en **Las cenizas del tiempo** y la enigmática china de la peluca rubia de **Chungking Express**-.

Aunque Wong, coronado con la condición de autor debido a su éxito en Japón, en Europa y en Estados Unidos, se haya convertido en un cineasta conocido, tiene una débil repercusión en el cine comercial, que sigue buscando soluciones originales, con la vivacidad que caracteriza a Hong Kong. En 1996, la serie **Jóvenes y peligrosos** (*Guhuozai / Young*

Chungking Express



and Dangerous), de Andrew Lau, rodada con la cámara al hombro en un estilo realista con jóvenes actores modernos, fue como un soplo de aire fresco para las películas de gángsters y no sólo inspiró una serie de pandillas, sino todo un subgénero de "películas de jóvenes tríadas" a finales de los 90. Poco más tarde, el talentoso Benny Chan -que se dio a conocer con **Big Bullet** (*Big Bullet*, 1996), sobre el trabajo de la policía en Hong Kong, y después con su colaboración con Jackie Chan en **¿Quién soy yo?** (*Who Am I?*, 1998)- inauguraba la serie de los "jóvenes policías": **Gen-X Cops** (*Tejing Xin Renlei / Gen-X Cops*, 1999) y **Gen-Y Cops** (*Tejin Xin Renlei 2 / Gen-Y Cops*, 2000), en la que el realismo de las situaciones iniciales era eclipsado por los efectos especiales y las explosiones. **AD 2000** (*Gongyuan Ergian / AD 2000*, 2000), una de las últimas películas de Gordon Chan, parece reflejar una evolución parecida en un director que había iniciado su carrera insistiendo en el uso del sonido en directo. Después de varias comedias y filmes de artes marciales, Chan se había impuesto con películas que representaban la vida y el trabajo de las "secciones especiales" de la policía de Hong Kong: **Opción final** (*Feihu Xiongxin / The Final Option*, 1994), **Primera opción** (*Fei Hu / First Option*, 1996) y **Beast Cop** (*Yeshou Xingjing / Beast Cop*, 1998).

La comedia urbana sofisticada teñida bien de melodrama -**Amor sin fin** (*Xin Bu Liao Qing / Endless Love*; Derek Yee, 1993)-, bien de humor -**Viva Erotica** (*Seqing Nannu / Viva Erotica*; Derek Yee, 1996)-, o bien de un examen de las costumbres sexuales de la nueva generación -**Alan y Eric: entre el hola y el adiós** (*Shuangsheng Gushi / Alan and Eric: Between Hello and Goodbye*; Peter Chan, 1991)-, tenía que ser otro terreno fértil para los experimentos cinematográficos de los años 90. En 1991, cuatro cineastas, Peter Chan, Lee Chingai, Eric Tsang y Jacob Cheung se reunieron para fundar una pequeña compañía de producción independiente, UFO (United Filmmakers Association). El mayor éxito comercial de UFO fue el cuarto film de Peter Chan, **Él es una mujer, ella es un hombre** (*Jinzhi Yuye / He's a Woman, She's a Man*, 1994), una adaptación espiritual de **¿Victor o Victoria?** (*Victor / Victoria*; Blake Edwards, 1982) en los ambientes del *pop*. No obstante, la UFO ya estaba perdiendo su independencia financiera y tuvo que firmar un acuerdo de distribución con Golden Harvest. Chan dejó la compañía y ahora está a caballo entre Estados Unidos y Hong Kong. Antes, dirigió **Camaradas, casi una historia de amor** (*Tian Mimi / Comrades, Almost a Love Story*, 1996), que, a través de una difícil historia de amor entre dos chinos del Continente que se encuentran en Hong Kong, evoca los avatares de la sensibilidad postmoderna de la diáspora tal y como se manifiesta en el Hong Kong de fin de siglo.

Otra novedad fueron los (tímidos) inicios de la producción independiente con **Hecho en Hong Kong** (*Xianggang Zhizao / Made in Hong Kong*, 1997), de Fruit Chan, que sigue las andanzas de un joven al borde de la delincuencia en un barrio obrero superpoblado de Hong Kong. Las siguientes producciones de Chan se hicieron mediante sociedades co-

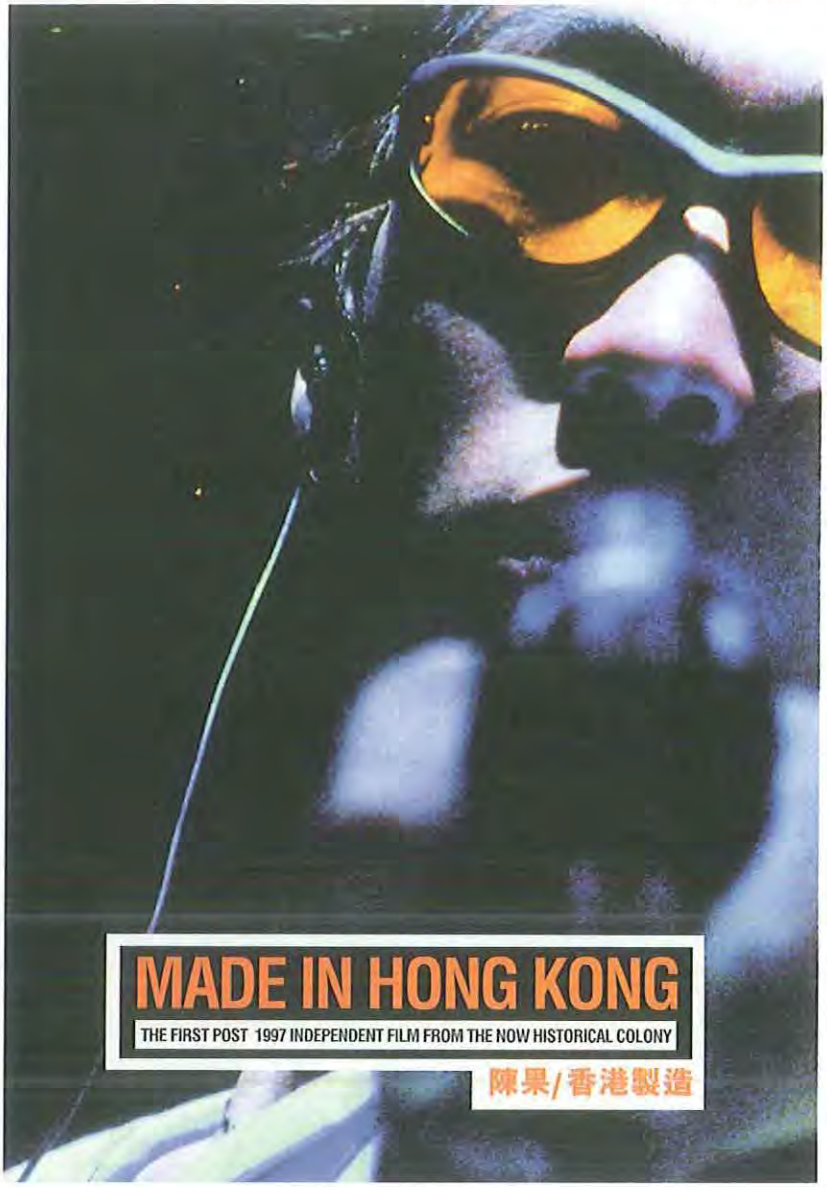
merciales; tuvo menos éxito con **El verano más largo** (*Qunian Yanhua Tebie Duo / The Longest Summer*, 1998), ficción ambiciosa pero grandilocuente sobre la devolución de Hong Kong a la China Popular. No obstante, con **El pequeño Cheung** (*Xilu Xiang / Little Cheung*, 1999) y **Durian, Durian** (*Liulian Piao Piao / Durian, Durian*, 2000) demuestra que no hay nadie como él para evocar la vida de la "gente común" (nativos de Hong Kong o inmigrantes recientes de China Popular) en las calles bulliciosas y populares de su ciudad.

Otro ejemplo de producción independiente es **El amor nos hará trizas** (*Tian Shang Ren Jian / Love Will Tear Us Apart*, 1999), ficción en tono al mismo tiempo realista y poético, que une a los inmigrantes de China Popular que viven en Hong Kong y dirigida por Yi Lik-wai, un joven cineasta formado en Europa y conocido por su labor de documentalista **-Diosas de neón** (*Meili De Hunpo / Neon Goddesses*, 1996)- y como operador en las películas de Jia Zhangke. El último film de Stanley Kwan, **Lau Yu** (*Lau Yu*, 2001), inspirado en una novela *gay* publicada en Internet en China, se produce de forma totalmente independiente entre Hong Kong y Pekín. Estos últimos años, el Consejo de las Artes de Hong Kong ha inaugurado un programa de apoyo al cine independiente. Entre las primeras películas de jóvenes cineastas producidas de esta manera hay que citar **After the Crescent** (*Yu Wei Lao / After the Crescent*; Bryan Chang, 1997), **Hermano** (*Gege / Brother*; Mak Yan Yan, 2001, filmada en vídeo) y **Lágrimas de cristal** (*Boli Shaonu / Glass Tears*; Carol Lai, 2001), producida en colaboración con la compañía Meiah. El hecho de que estos dos últimos filmes sean obra de jóvenes realizadoras significa que están emergiendo voces femeninas en la nueva generación -como lo demuestra también **Doce noches** (*Shi Er Ye / 12 Nights*, 2000), la primera película de Aubrey Lam, producida por Peter Chan para Golden Harvest-.

En el cine comercial, la revelación de los años 90, aunque lenta, fue Johnnie To. Al principio de su carrera había trabajado, con resultados desiguales, en una variedad de géneros (*remakes* de clásicos de las artes marciales, comedias, películas románticas y de artes marciales futuristas). Uno de sus mayores éxitos comerciales fue **Todo sobre Ah Long** (*A Lang De Gushi*, 1989), *remake* de **Champ** (*The Champ*, 1931), de King Vidor. En 1993, **Trío de héroes** (*Dongfang Sanxia / Heroic trio*) reunió a tres actrices especialistas en *kung-fu*, Maggie Cheung, Anita Mui y Michelle Yeoh, en su lucha contra una organización secreta que raptaba a bebés. Las secuencias de acción le otorgaron la condición de película de culto en Occidente. En 1995, con **Amándote** (*Wuwei Shentan*), To inauguró una nueva fase de su carrera, con historias de policías y truhanes que ponían en escena las incertidumbres de los habitantes de Hong Kong. La violencia no es lírica, como en el caso de Kirk Wong, sino prosaica, testaruda,

Trío de héroes

ciega. Los héroes de To luchan para ser simplemente hombres. En 1996, en colaboración con el joven cineasta Wai Kai-fai (2), To fundó su propia compañía, Milkyway Image, con el fin de producir, además de sus películas, la obra de jóvenes realizadores. Comenzó en 1997-98 con una trilogía bastante sombría: **The Longest Nite** (*Anhua / The Longest Nite*, 1998) y **Esperar lo inesperado** (*Feichang Turan / Expect the Unexpected*, 1998), ambas de Patrick Yau, y **Los héroes nunca mueren** (*Zhenxin Yingxiong*, 1998), dirigida por To. Con **Donde van los hombres buenos** (*Zaijian A Lang*, 1999) parece alcanzar una madurez serena. Ese mismo año, con **La misión** (*Cheung Fo*), To manifestaba una especia de clasicismo en la pintura de la violencia, con una puesta en escena fabulosamente dirigida en la que la violencia se interrumpía de repente: el humor en las situaciones más sombrías.



2. La China Popular

Los eventos de la Plaza de Tiananmen suponen un golpe fatal para la "Quinta Generación" (pues condenan al exilio a su mentor, el cineasta Wu Tianming). Nombrado director de los Estudios de Xi'an en 1984, Wu había creado un equipo de jóvenes talentos. Había dado sus primeras oportunidades a su asistente Huang Jianxin -para quien produjo **El incidente del cañón negro** (*Heipao Shijian*, 1985), **El doble** (*Cuowei*, 1987) y **Samsara** (*Lunhui*, 1989)- y al operador Zhou Xiaowen -con **Sus mejores años** (*Tamen Zheng Nianqing*, 1986), **La última locura / Desesperación** (*Zuihou De Fengkuang*, 1987) y **El precio de la locura / Obsesión** (*Fengkuang De Daijia*, 1988) (3)-. En 1986, Wu Tianming invitó a Tian Zhuangzhuang a dirigir **El ladrón de caballos** (*Daoma Zei*). Esta película rodada en el Tíbet, uno de los hitos de la "Quinta Generación", profundiza con un inmenso lirismo visual en los dilemas éticos de Rorbu, ladrón de caballos de profesión y budista de religión. En 1987, a la vez que se prohibía el segundo film de Chen Kaige, **El gran desfile** (*Da Yuebing*, 1985), Wu le producía a éste **El rey de los niños** (*Haizi Wang*), una parábola sobre la impotencia masculina, el malestar y la inutilidad de los intelectuales en el campo y en el seno de una situación histórica que les supera. Al año siguiente, cumpliendo los deseos de Zhang Yimou, el brillante director de fotografía de **Tierra amarilla** y **El gran desfile**, Wu Tianming le permitió pasar a la dirección con **Sorgo rojo** (*Hong Gaoliang*, 1987), que ganó el Oso de Oro de Berlín y fue el primer éxito internacional de la "Quinta Generación" y el lanzamiento de la carrera de Gong Li, protagonista de la película. Entre el pansexualismo triunfante de **Sorgo Rojo** y el oscuro universo evocado por el segundo film de Zhang Yimou, **Ju Dou / Semilla de crisantemo** (*Ju Dou*, 1990), se inmiscuyeron los tanques de la Plaza de Tiananmen. En **Sorgo Rojo**, Gong Li seducía a su pareja, Jiang Wen, por su sexualidad irreprimible; en **Ju Dou / Semilla de crisantemo** atrae la mirada (prohibida y culpable) de su sobrino mostrándole su cuerpo desnudo cubierto de heridas y magulladuras, y la pasión de los amantes es maldita. En **La linterna roja** (*Dahong Denglong Gaogao Gua*, 1991) se vuelve loca, prisionera de su terquedad,

en un círculo de miradas recelosas y de rivalidades mezquinas en las que están ausentes el deseo, la pasión y la generosidad.

No obstante Wu Tianming, debido a unas declaraciones intempestivas realizadas a la prensa internacional cuando estaba de visita en Norteamérica, no había podido volver a China (el exilio no tocará a su fin hasta mediados de los años 90). La "Quinta Generación" se vuelve hacia el extranjero para producir sus películas. Chen Kaige, que disfrutaba de una beca de estudios en Nueva York, vuelve a China en 1989 para dirigir **La vida pendiente de una cuerda** (*Bian Zhou Bian Chang*, 1991), con una financiación alemana e inglesa. Después, gracias a Hsu Feng, antigua actriz de las mejores películas de King Hu (4) que se hizo productora en Hong Kong, pudo poner en escena la adaptación de un exitoso libro de la novelista hongkonesa Lilian Lee, *Adiós a mi concubina* (que describía la particular y agitada amistad que unía a dos cantantes de la Ópera de Pekín de los años 20 a los 70). Chen revisó en profundidad el guión, sobre todo la parte que más le conmovía: la traición mutua de los dos "compañeros de escena" durante la Revolución Cultural. Inspirándose con desenvoltura en un género que no era el suyo (el melodrama histórico), Chen pasó con éxito al cine comercial de alcance internacional. **Adiós a mi concubina** (*Bawang Beiji*, 1992) compartió la Palma de Oro de Cannes con **El piano** (*The Piano*, 1993), de Jane Campion. Chen debería haber continuado en esta línea, pero **Luna tentadora** (*Feng Yue*, 1996), también financiada por Hsu Feng, no tuvo tanto éxito, lo cual indica que la nostalgia retro (Shanghai en los años 20), la perversión sexual *chic* y el mundo de las grandes estrellas cinematográficas pueden ser pesos muertos. **El emperador y el asesino** (*Jing Ke Ci Qin Wang*, 1999) trata sobre las intrigas cortesanas que se tejen alrededor del primer emperador chino y, gracias a la presencia del tema de la traición que tanto gusta a Chen Kaige y a las imágenes semi-geométricas de las formaciones militares (que recuerdan a **El gran desfile**), transmite de nuevo una emoción que no estaba presente en su anterior película.

También es el capitalismo extranjero lo que permite a Zhang Yimou conquistar su primer éxito internacional con **La linterna roja**. La película es producida por una compañía de Taiwán, ERA International, que ya había financiado **Ciudad de tristeza**. En China comienza a fraguar la reforma de 1993, en la que se va a pedir a los estudios que no vuelvan a contar con el apoyo del gobierno, que busquen co-financiaciones y que obtengan beneficios: de esta manera, aumenta el número de coproducciones. El siguiente film de Zhang Yimou, **Qiu Ju, una mujer china** (*Qiu Ju Da Guansi*, 1992), financiado en colaboración con el Estudio para la Juventud de Pekín y Sil-Metropol de Hong Kong, muestra un estilo nuevo excepcional. Zhang da a su cámara toda la movilidad de un estilo documental, rodando en decorados naturales en el Shaanxi,

Qiu Ju, una mujer china

con gente que encuentra en los pueblos o en la calle (sólo cuenta con cuatro actores profesionales en esta película). **Qiu Ju, una mujer china**, un film claramente contemporáneo que muestra la vida de la gente sencilla y su desconcierto frente a la creciente complejidad de la vida china, fue un éxito tanto en el extranjero (León de Oro en Venecia) como en China (donde el gobierno levantó la prohibición que se ceñía sobre esta película y sobre **La linterna roja**). Después vino un fresco histórico a medias tintas, **Vivir** (*Huozhe*, 1994), producido por ERA International, que, tras ser enviado a Cannes antes de haber obtenido la aprobación de la Oficina de Cinematografía, fue también prohibido. Lü Yue, antiguo condiscípulo de Zhang, firma la imagen y, una vez más, cambia el estilo visual del director: juntos rodaron dos películas.

Tras el cuasi-fracaso artístico de **La joya de Shanghai** (*Yao A Yao Yao Dao Wai Pe Quiao*, 1995), Zhang entabla un nuevo camino, con decorados urbanos y la cámara móvil de **Mantén la calma** (*You Hua Haohao Shuo*, 1997), para contar la historia de un joven ciudadano testarudo, una especie de Qiu Ju en versión masculina, que intenta por todos los medios obtener una compensación del truhán que le robó a su novia e hizo que lo zurraran. Tras ser invitado a Cannes, este film fue retirado de la competición por la Oficina de Cinematografía con el fin de "castigar" al festival por proyectar **Palacio de Oriente, Palacio de Occidente** (*Dong Gon Xi Gong*, 1996), de Zhang Yuan. Desde entonces, Zhang Yimou aceptó participar en delegaciones oficiales representando el cine chino en el extranjero (quizás fuera el precio a pagar para seguir haciendo películas). Aunque presenta algunos rasgos de propaganda, **Ni uno menos** (*Yige Dou Buneng Shao*, 1999) es el retrato incisivo de una muchacha movida por una pasión única; pero la carrera de Zhang parece estancada.

Después de junio de 1989, Huang Jianxin partió una temporada a Australia; cuando regresó dirigió las películas de la "trilogía urbana". **Levántate, no te agaches** (*Zhanzhiluo Bie Paxia*, 1992) inaugura su colaboración con el gran actor cómico Niu Zhenhua, en el papel de un inquilino zafio y sin escrúpulos que se reconvierte a la profesión liberal (criando pescado en su apartamento) y triunfa con soltura sobre las vacilaciones éticas de un intelectual. El segundo capítulo, **Espalda con espalda, cara a cara** (*Beikaobei, Lianduilian*, 1994), producida en Hong Kong por Jacob Cheung, refleja la ambigüedad moral de la vida china contemporánea en un personaje un poquito taimado pero simpático: el (casi) honrado subdirector de un centro cultural de provincia al que niegan constantemente la promoción que merece. Film complejo, sensible, profundamente humano, es quizás la obra que mejor resume la década de los 90 en China, que comenzó con una ma-

sacre y terminó con la vuelta a la economía de libre mercado, con el espectro de una burocracia que no acaba de extinguirse. El último capítulo de la trilogía, **Señal a la izquierda, gira a la derecha** (*Dazuo Deng, Xiang You Zhuang*, 1996) elige una autoescuela cuyos profesores son antiguos militares y estudiantes movidos por el incentivo de la ganancia, como una metáfora para la custodia del nuevo espíritu de empresa por el complejo político-militar chino. Después de **La novia del hombre de madera** (*Wu Kui*, 1993), una parodia al mismo tiempo elegante y hortera de las primeras películas de Zhang Yimou, Huang volvió a sus temas habituales con una fábula absurda de unos guardias a quienes se confía una misión "ultra-secreta" pero que sus superiores olvidan: **Vigilancia** (*Maifu*, 1997); después, ofrece una visión poco convencional de la policía local en **El mejor de Xi'an** (*Shui Bu Zhao / Xi'an's Finest*, 1998).

Permaneciendo en el Estudio de Xi'an, Zhou Xiaowen dirigió **El camino de la montaña negra** (*Heishan Lu / Black Mountain*, 1990), relato de tensiones sexuales que gira alrededor de una posadera de montaña en pleno conflicto entre China y Japón, que fue prohibido durante varios años. No obstante, sólo alcanzó una reputación internacional con **Ermo** (*Ermo*, 1994, que destacó en Locarno). Coproducción entre el Estudio de Shanghai y Ocean Films de Hong Kong, es la historia de una campesina frustrada y obstinada cuyos sueños se centran en la compra de un televisor con pantalla grande. También para Ocean Films, Zhou dirigió un film épico, **La sombra del emperador** (*Qin Song*, 1996), sobre la agitada amistad entre el primer emperador de China (5) y un compositor. El realizador y su productor fueron penalizados después del Festival de San Sebastián: el Festival había invitado a la película a participar en competición, pero la Oficina de Cinematografía objetó la presencia, en una sección paralela, del documental "ilegal" **La plaza** (*Guangchang*; Zhang Yuan y Duan Jinchuan, 1994). La siguiente película de Zhou, **Gente corriente** (*Guanyu Ai De Gushi*, 1999), sigue estando prohibida.

Las carreras de Peng Xiaolian y Li Shaohong también se vieron afectadas por los acontecimientos de 1989. La primera había dirigido en 1988 **Historia de mujeres** (*Nüren De Gushi*), que cuenta el viaje a la ciudad de tres campesinas oprimidas por las costumbres aún feudales de la sociedad. El film, que triunfó en el Festival de Hawaii, fue prohibido por la Oficina de Cinematografía, que veía en él una crítica a la política del control de natalidad. El rodaje de la siguiente película de Peng fue interrumpido justo después de la masacre de la Plaza de Tiananmen, y se fue a Nueva York con una beca de estudios. Mientras tanto, los esfuerzos a nivel internacional lograron que se levantara la prohibición de la película.

En 1990, fortalecida gracias al éxito comercial de su primera película, **El caso de la serpiente de plata** (*Yinshe Mousha An*, 1988), Li Shaohong dirigió **Aurora sangrienta** (*Xuese Qingchen*), adaptación de la novela de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*. En este film pone en escena, en una paleta de tonos saturados entre los que predominan los rojos y los negros, a campesinos que viven en condiciones primitivas, chapoteando en el lodo, respetando las costumbres feudales, y, por último, un pueblo ente-

ro que se convierte en cómplice involuntario del sangriento asesinato del preceptor. Se negó a la película un visado de exportación, pero circularon *cassettes* ilegales hasta que se levantó la prohibición en 1992. El mismo año, Tian Zhuangzhuang produjo para ERA International la tercera película de Li, **Retrato de familia** (*Sishi Buhuo*), cuadro sensible del desasosiego de un exitoso fotógrafo cuando irrumpe en su vida el hijo de un primer matrimonio durante la Revolución Cultural: un pequeño campesino que le hace preguntas y le obliga a poner en tela de juicio sus valores. Su cuarto film, **Colorete** (*Hong Fen*, 1994), narra la amistad entre dos prostitutas que, "liberadas" por la revolución de 1949, deben adaptarse a la nueva sociedad. Una de ellas se rebela, intenta vivir en casa de su cliente favorito, lo deja y, en sus andanzas, alcanza una dignidad nueva; la otra se doblega en apariencia, conservando una mentalidad de mujer socorrida y codiciosa, y seduce al antiguo amante de su amiga. Li trata este tema melodramático en planos-secuencia en los que la emoción es contenida y que se desarrollan como la pintura en una lámina. En 2000 vuelve a un tema contemporáneo con **El camino de la felicidad** (*Hong Xifu*), que muestra las duras repercusiones de la nueva economía de mercado para una familia obrera de Pekín.

En 1989, después de tres películas de valor desigual -**Los músicos callejeros** (*Gushu Yiren*, 1987), **Los chicos del rock'n'roll** (*Yaoke Qingnian*, 1988) y **Vidas ilegales** (*Tebie Shoushushi*, 1990), que no pudo salir hasta 1994-, Tian Zhuangzhuang dirigió una epopeya histórica, **Li Lianying, el eunuco imperial** (*Da Taijian Li Lianying*, 1991), producida por una compañía de Hong Kong, Saki Films. Minando las convenciones del género, el film teje una serie de *flashbacks* y de cuadros para describir la relación de Cixi, la formidable emperatriz viuda, con el gran eunuco Li Lianying, cuyo cuerpo mutilado se convierte en metáfora del despotismo del poder. Su siguiente película, **La cometa azul** (*Lan Fengzheng*, 1993), muestra el impacto de la historia en la vida de un chiquillo, Tietou. Su padre desaparece en un campo de reeducación durante las purgas antiderechistas de 1957, después el "tío" benévolo con quien se vuelve a casar la madre sucumbe a la desnutrición provocada por el progreso repentino y, por último, el tercer marido, un oficial del Partido, es víctima de los guardias rojos. Con **La cometa azul**, Tian pudo dirigir la gran película humana y política que faltaba a la China contemporánea. No obstante, ni siquiera pudo mostrarla él mismo porque la Oficina de Cinematografía, al darse cuenta de que había rodado un guión dife-

rente al que había sometido a la censura, prohibió el film. El negativo logró llegar de forma clandestina a Holanda (país que se convertiría en los años 90 en un centro para numerosas producciones chinas ilegales), donde fue terminado siguiendo las indicaciones de Tian. La película fue proyectada en Cannes, donde tuvo una calurosa acogida, pero no se puede ver en China. Sin embargo (persistencia del hombre e ironía de la historia), en ese momento Tian va a desempeñar, dentro de una nueva generación de cineastas y en circunstancias más difíciles, un papel parecido al de Wu Tianming en su generación. Tras negarle un plató, obtiene una oficina de producción en el seno del Estudio de Pekín.

La "Sexta Generación", como debía darse a conocer para diferenciarla, necesitaba un mentor. Los diplomados de junio, implicados o no en el movimiento de la Primavera del 89, son siempre sospechosos para los estudios, que se niegan a darles trabajo. Zhang Yuan es el primero que pasa a la producción independiente, es decir ilegal, puesto que en China sólo hay una unidad de producción habilitada por la Oficina de Cinematografía que tenga derecho a producir películas. Financiada con (modestos) fondos privados (lo que la convierte en la primera película independiente desde 1949), su ensayo **Mamá** (*Mama*, 1990) alterna las secuencias ficticias en 35 mm. en blanco y negro con planos documentales grabados en vídeo, para plasmar el drama de una joven que educa sola a su hijo, disminuido psíquico, en un contexto social más amplio. Claramente en contra de la ficción de la "Quinta Generación" (que Zhang califica de "romántica"), la "Sexta Generación" es *"urbana, realista y objetiva"* (6).

En 1993 Wang Xiaoshuai dirige clandestinamente **Los días** (*Dongchun De Rizi*), rodada en un blanco y negro con grano que recuerda a los principios de la *Nouvelle Vague* francesa o de la Primavera de Praga. Es, a medias tintas y con una violencia sorda, la historia de una pareja de artistas que no acaba de romperse. El contrapunto de esta atmósfera triste y monótona es el extranjero, que tiene el poder de comprar (o no) los lienzos del hombre, que parece prometer un amor secreto y una posible emigración a la mujer. Ese amor que muere, esas esperanzas artísticas y eróticas frustradas, son además toda una sociedad que se ahoga. A continuación, Zhang Yuan dirige **Bastardos de Pekín** (*Beijing Zazhong*, 1993), rodada en alerta continua con la colaboración del cantante de *rock* Cui Jian, símbolo de la juventud rebelde por su canción "La banda roja". A pesar del recuerdo aún fresco de la represión, el inicio de los 90 fue un extraordinario caldo de cultivo en los grandes centros urbanos como Pekín y Shanghai, con discusiones apasionadas, fiestas *underground*, liberalización de las costumbres y colaboración entre artistas de diferentes disciplinas. **Bastardos de Pekín**, con su estilo asociativo descuidado, muestra esta atmósfera. Para castigar a Zhang por haber rodado esta pelí-

Bastardos de Pekín

cula sin permiso, la Oficina de Cinematografía interrumpió la producción de su siguiente película, y en 1994, después del Festival de Rotterdam, dejaba al margen a diez cineastas y videoartistas independientes. Sin dejarse intimidar, Zhang dirige **La plaza**, un documental sobre la Plaza de Tiananmen, en colaboración con el videoartista Duan Jinchuan.

En 1993, la joven cineasta Jin Yan, que tenía prohibida la estancia en la industria china después de 1989, escribió el guión de **Camas rojas** (*Xuan Lian*) para un antiguo asistente de Tian Zhuangzhuang, He Yi (también conocido por su verdadero nombre, He Jianjun), y produjo la película. Rodada en un blanco y negro elegante en un hospital psiquiátrico, **Camas rojas** se sitúa al límite entre el sueño y la constante social disfrazada. La segunda película del equipo de He Jianjun/Jin Yan fue **El cartero** (*Youchai*, 1995). Esta obra radical refleja con precisión y elegancia el malestar de los "años de plomo", siguiendo las andanzas y el desconcierto de un joven cartero que no puede evitar leer las cartas que reparte ni intervenir en la vida de sus destinatarios, para descubrir en ellas el reflejo deforme de sus propios demonios.

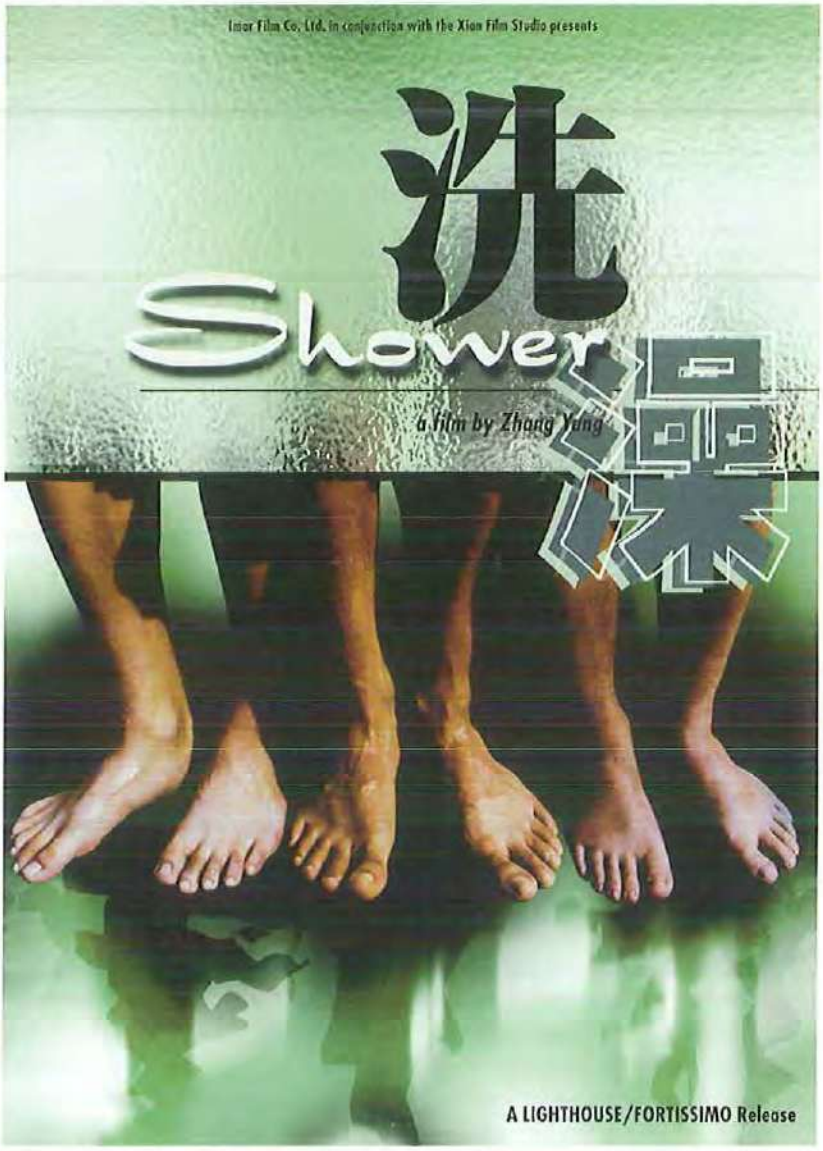
Un año más tarde, Zhang Yuan dirige **Hijos** (*Erzi*, 1996), en estrecha colaboración con sus actores, una pareja de antiguos bailarines estrella con dos hijos mayores inútiles; es también una constatación de la quiebra afectiva de la sociedad china, en un modo que oscila entre el cine-realidad y la histeria alcohólica. Después, durante un viaje a Europa, Zhang pone en escena una obra de teatro, que transforma en película con ayuda de un productor francés. Rueda en un estudio la historia psico-sexual, a puerta cerrada, de **Palacio de Oriente, Palacio de Occidente**, en la que la relación sadomasoquista que se crea, en el transcurso de una noche, entre un joven escritor homosexual y el policía que lo detiene, se convierte en una metáfora de las relaciones entre los ciudadanos y el Estado.

La primera película producida por Tian Zhuangzhuang en colaboración con el Estudio de Pekín fue **La fabricación del acero** (*Zhangda Chengri / Making Steel*, 1998), de un joven diplomado del Instituto de Cinematografía, Lu Xuechang. Esta obra ambiciosa, que sigue el itinerario de un joven músico entre la revolución cultural y el mercantilismo un poco vulgar de los años 80, no pudo salir (de forma limitada y sin obtener el visado de exportación) hasta 1998. Esto no impidió a Lu dirigir en 2000 **Un rostro imborrable** (*Feichang Xiari*) para el Estudio de Pekín, pero el propósito del film (el remordimiento de un joven que no fue capaz de intervenir para evitar una violación y quizás un asesinato) es más modesto.

Para ayudar a Wang Xiaoshuai a entrar en la legalidad, Tian produjo **La canción de Ruan** (*Biandan, Guniang*). El film esperó varios años y sufrió importantes modificaciones antes de poder salir en 1998 (con un nuevo título: **Tan cerca del paraíso**). Rodada como una película negra en un universo de sombríos paisajes industriales, de clubes mal iluminados, de habitaciones de hotel lamentables y de calles superpobla-

das, trata sobre la atracción violenta y trágica de dos amigos (un joven gángster poco hábil y un *culi* sentimental) por una cantante de cabaret bajo el dominio de la mafia local. Mientras tanto, Wang rodaba de forma independiente **Congelado** (*Jidu Hanleng*, 1997), inspirada en un eco de sociedad (el suicidio de un *performance artist* durante un evento en Pekín) y, para no comprometer a Tian Zhuangzhuang, firmaba con el nombre de Wu Ming, "Sin nombre" (7).

Para los cineastas que se quedaron en el sistema de los estudios, las cosas no iban mejor. En 1995, otro diplomado de 1989, Zhang Ming, firmaba una película sobria y sorprendente, **A la espera** (*Wushan Yunyu*). En una pequeña cuidad turística a punto de ser inundada por la construcción de la presa en el Yangtse, una historia de violación muy ambigua une las vidas de tres personajes (un guardia de faro, un joven policía y una recepcionista de hotel). El film fue invitado al Festival de Pusan, en Corea del Sur, y recibió un premio antes de haber obtenido un visado de exportación de la Oficina de Cinematografía. Ahora Zhang tiene prohibida la producción y la película está censurada (8).



La ducha

A pesar de todo, Zhang Yuan decidió entrar también en el "sistema". En 1999 terminaba, en coproducción con el Estudio de Xi'an y un mecenas de Hong Kong, **Loco inglés** (*Fengkuang Yingyu*), sólido documental sobre un hombre que se ha hecho millonario enseñando inglés a las masas chinas. Después, dirigió para el Estudio de Pekín, también en 1999, **Diecisiete años** (*Guonian Huijia*, premiada en Venecia), que una vez más trataba sobre las familias con problemas y la psiquis perturbada del varón chino. Zhang hace realizar a su heroína un viaje en el espacio y el tiempo, cuando, después de 17 años en prisión por haber matado a su media hermana, tiene que enfrentarse a su madre y a su padrastro en un paisaje urbano que ya no reconoce.

Más próxima a la "Sexta Generación" que a la "Quinta", a la cual pertenece por haberse diplomado en 1982, Ning Ying fue a estudiar a Italia; después fue asistente de **El último emperador** (*The Last*

Emperor, 1987), de Bertolucci. De vuelta a China, pronto destaca con su segunda película, **Por diversión** (*Zhao Le*, 1992, premiada en San Sebastián), en la que, combinando actores e intérpretes no profesionales, pone en escena a un grupo de ancianos jubilados que funda un club para dar rienda suelta a su pasión por la Ópera de Pekín, para cantar arias y pelearse. También son el humor, la ternura hacia los personajes, la pasión documental y el amor por el paisaje urbano de Pekín (aunque con un tema más sombrío) la base de **De patrulla** (*Minjing Gushi*, 1995), película para la cual convenció a verdaderos policías para interpretar su propio papel. En ella, muestra las actividades cotidianas, las frustraciones profesionales y familiares, el ridículo, pero también el valor y los dilemas morales, de los policías de una pequeña comisaría de barrio (hasta un momento de impaciencia que va a arruinar la vida de uno de ellos).

Lü Yue, miembro de la "Quinta Generación" que había estudiado en la clase de Zhang Yimou (para quien trabajó también como director de fotografía), vivió en Francia durante los años 80 (donde colaboró con Joris Ivens y dirigió un documental) y en 1998 firmó su primer largometraje de ficción, **El señor Zhao** (*Zhao Xiansheng*, 1998, Leopardo de Oro de Locarno). Este film, rodado en Shanghai, es el retrato incisivo de un intelectual entusiasmado con el nuevo espíritu de empresa, dividido entre dos mujeres y dos estilos de vida. Lü Yue recurre a la improvisación, a los planos-secuencia y a los primeros planos intensos que buscan la verdad psicológica del personaje y permiten una implosión de violencia hasta un punto de tristeza inexplicable en el que no hay vuelta atrás. Otro miembro de la "Quinta Generación" que vive en la diáspora, Wang Xiao-yen, había emigrado a San Francisco en 1985 y se había casado allí. En 1993 volvía a Pekín para rodar, en total ilegalidad, **El diablillo** (*The Monkey Kid*, 1995, proyectada en Cannes), relato de su infancia durante la revolución cultural.

Desde la reforma de 1993, las iniciativas privadas se multiplicaron, a pesar del riesgo de que las películas fueran bloqueadas por la censura. Una situación interesante es la de Imar Film, sociedad dirigida por el americano Peter Loehr. Sus películas, destinadas a un público joven y urbano, funcionan bien. **Sopa de amor especiada** (*Aiqing Mala Tang*, 1998), de Zhang Yang, que entremezcla varias historias para describir el desorden amoroso contemporáneo, fue el mayor éxito del año. **Un hermoso mundo nuevo** (*Meili Xin Shijie*, 1998), de Shi Run Jiu, cuenta la llegada a Shanghai de un joven campesino que cree haber ganado un apartamento en la lotería. **La ducha** (*Xizhao / Shower*, 1999, premiada en San Sebastián), el segundo film de Zhang Yang, trata sobre las relaciones de un padre que dirige un establecimiento tradicional de baños en vías de extinción con sus dos hijos.

El Estudio de Shanghai es el único que ha realizado con éxito su conversión al capitalismo, a imagen de la propia ciudad, campo abierto a las inversiones del extranjero, a la especulación inmobiliaria y a la renovación urbana. Allí hay cineastas con talento como Lou Ye, otro diplomado de junio de 1989 que, después de haber dirigido una comedia costumbrista -**El amante de los fines de semana** (*Zhoumo Qingren*, 1995)- y una película de terror para la televisión

-No seas joven (*Wei Qing Shao Nü*, 1995)-, dio el salto al plano internacional con **El río Suzhou** (*Suzhou He*, 2000), un *cocktail* postmoderno y nostálgico que combina diversas influencias, desde *La sirenita* de Andersen hasta **Los amantes del Pont-Neuf** (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) de Carax, con un aire de **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958) y de película negra, para hacer revivir ese símbolo de la modernidad asiática que es la "china con una peluca rubia" en una historia de una mujer amada y perdida dos veces. Coproducida con Alemania, **El río Suzhou** forma parte de "Super City", una serie de diez películas producida por Lou Ye para el Estudio de Shanghai y en la que invitó a participar a cineastas de su generación. Una de las películas de esta serie, **Jade** (*Jade*), fue la primera realización del antiguo guionista Tang Danian (9). El segundo film de Tang, de producción independiente, **City Paradise** (*Du Shi Tian Tang*, 1999), profundiza en la violenta contradicción que existe entre la ciudad y el campo.

City Paradise se incluye en la ola de películas que describen los cambios en las relaciones sexuales y sociales que han afectado a China en estos últimos años; una tendencia reforzada por el éxito estético e internacional de **Xiao Wu** (*Xiao Wu*, 1998), de Jia Zhangke. Flotando literalmente entre los solares de construcción, los bares de *karaoke*, los baños públicos, la granja de sus padres y las calles polvorientas de la ciudad, el carterista Xiao Wu no tiene ninguna atadura, y lo único a lo que intenta aferrarse (el inicio de una relación con la joven azafata del *karaoke*) resulta ser aún más ilusorio, debido al desequilibrio que un capitalismo caótico ha instaurado entre los hombres y las mujeres. Vemos cada vez más prostitución y violaciones en las películas de la "Sexta Generación". En la sociedad china, la igualdad entre los hombres y las mujeres, que antes era un ideal socialista, a menudo deja paso a una curiosa mezcla de vuelta a las costumbres tradicionales y a la visión de la mujer como una mercancía. Además, hay que señalar durante toda la década de los 90 la escasez de jóvenes realizadoras, mientras que el cine depende cada vez más de la financiación privada. Otra película que refleja esta crisis es **Paisaje** (*Feng Jing*, 1999), de un realizador que se esconde bajo el nombre de Zhao Jisong; un joven abogado un poco fracasado va perdiendo pie y las ganas de vivir a medida que intenta descifrar el caso de una violación notificada por la mujer de un taxista, al tiempo que la bella peluquera por la que se sentía atraído es arrestada por prostitución. En otro estilo, **Hombres y mujeres** (*Nan Nan Nü Nü*, 1999), dirigido por Liu Bingjian con un guión fruto de la colaboración con un escritor *gay*, Cui Zi'es (que además interpreta el papel del brillante presentador de radio), es un cuadro de la vida homosexual de un realismo y de una franqueza poco frecuentes en el cine chino.

En 1997, el célebre novelista Wang Shuo, poeta de la vida urbana y de los chicos malos, decidió llevar a la pantalla una de sus novelas, *Soy tu padre*, en colaboración con el actor y director Feng Xiaogang (que después llevaría a cabo una carrera de director de películas comerciales, de la farsa a la comedia costumbrista, muy agradables y del gusto del público chino). La película es la historia de las relaciones catastróficas entre un padre, funcionario

sencillo y viudo, y su hijo adolescente; en la China posterior a 1989, se interrumpe el trato entre las generaciones y la transmisión paterna sólo puede hacerse desde el ridículo o la amargura. Condenada por la censura, **Papá** (*Baba*) salió de China de forma clandestina en 2000, para ser proyectada en el Festival de Locarno, donde ganó el Leopardo de Oro.

La Oficina de Cinematografía se tomó este asunto muy mal porque, además, el actor Jiang Wen (conocido en Occidente por su papel en **Sorgo rojo**) ya había desafiado a las autoridades en primavera haciendo proyectar su segundo largometraje, **Demonios en el umbral** (*Guizi Jaile,* 1999), en competición en Cannes antes de obtener el visado de exportación (y la película fue galardonada). La Oficina de Cinematografía había reaccionado prohibiendo a Jiang Wen (el actor más famoso en China) trabajar en la industria del cine durante siete años (10). Jiang había pasado con éxito a la dirección en 1994 con **Al calor del sol** (*Yangguang Canlan De Rizi*, premiada en Venecia), en la que combinaba otra novela de Wang Shuo, *Bestias feroces*, con la alegre evocación de su adolescencia durante la Revolución Cultural. **Demonios en el umbral** es una obra más ambiciosa, más sombría, de casi tres horas, que evoca en blanco y negro el impacto de la guerra entre China y Japón en los campesinos pobres, en un estilo que pasa de forma imperceptible de la comedia más absurda a la tragedia más oscura.

Después, a pesar de las numerosas dificultades del rodaje, el segundo film de Jia Zhangke, **El andén** (*Zhantai*, 2000), una coproducción entre Hong Kong, Japón y Francia, se proyectaba al mismo tiempo en Venecia y en Toronto. Jia aúna sin dificultad la forma épica y el sentido del detalle para contar, a través de las andanzas, los desengaños y las dudas de un grupo de actores ambulantes, las profundas transformaciones de China entre 1979 y finales de los 80: la apertura a nuevos estilos de vida y de expresión combinada con el poder insidioso y corrupto de un capitalismo mal digerido.

Hombres y mujeres

3. Taiwán

El triunfo de **Ciudad de tristeza** marcó al mismo tiempo la apoteosis de la "Nueva Ola" de Taiwán y

su fin como movimiento coherente. Tras su expulsión de las Naciones Unidas (1971) y la ruptura de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos (1979), el gobierno de Taiwán había decidido utilizar el cine para romper su aislamiento. A principios de los 80, la CMPC (Central Motion Picture Corporation), estudio del Kuomintang, había recurrido a dos jóvenes escritores influenciados por la literatura de las raíces, Hsiao Yeh y Wu Nien-jen, para que reclutaran a cineastas y trabajaran con ellos en los guiones. Su primera producción fue una película de *sketches*, **En nuestros tiempos** (*Guanggyin De Gushi*, 1982), confiada a cuatro jóvenes realizadores: Edward Yang (que acababa de regresar de una larga estancia en los Estados Unidos), Tao Dechen, Ko Yi-ceng y Chang Yi. Luego presentaron a una joven novelista, Chu Tien-wen, a los directores Chen Kun-hou y Hou Hsiao-hsien. El resultado fue **La historia del niño** (*Xiao Bi De Gushi*, 1983), dirigida por Chen Kun-hou con un guión de Hou Hsiao-hsien y Chu Tien-wen. En 1983, adaptando tres novelas de Huang Chun-ming, una de las principales figuras de la literatura de las raíces, Wu Nien-jen escribió el guión de **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio** (*Erzi De Da Wan'ou*), otra película de episodios dirigida por Hou Hsiao-hsien, Xhang Zhuangxiang y Wan Jen (nombres que se harían ilustres dentro de la "Nueva Ola").

Los años siguientes marcaron la separación entre la CMPC y la "Nueva Ola"; mientras que Edward Yang se convertía en su propio productor, ERA International financiaba **Ciudad de tristeza**. Hou y sus dos guionistas, Chu Tien-wen y Wu Nien-jen, reunieron centenares de historias que mostraban el desasosiego de la isla en el turbulento periodo de 1945-49. La "Nueva Ola" había permitido volver a utilizar el taiwanés en el cine (11), y **Ciudad de tristeza** entremezcla las madejas lingüísticas (mandarín, cantonés, taiwanés, dialecto de Shanghai y japonés). Hou, pionero en el rodaje con sonido directo, compone este film como una polifonía compleja, donde por fin pueden expresarse voces acalladas durante mucho tiempo. La película es una obra maestra de composición y de sobriedad, donde la emoción se expresa en planos vacíos, juegos de sombras y luces o ajustes sutilmente elípticos. ERA International también producirá la siguiente película de Hou, **El maestro de marionetas** (*Ximeng Rensheng / The Puppetmaster*, 1993), el segundo capítulo de su trilogía consagrada a la historia de Taiwán. Esta vez se trata de un monólogo, el del Maestro Li, un "tesoro nacional de Taiwán" que tenía entonces 90 años y con cuya complicidad Hou reconstituyó 45 años bajo la ocupación japonesa. Mejorando incluso la belleza de la composición de **Ciudad de tristeza**, Hou adopta un tono indolente, que refleja el ritmo de las anécdotas a menudo sabrosas y en ocasiones trágicas que narra Li.

El tercer capítulo de la trilogía, **Hombres buenos, mujeres buenas** (*Haonan Haonü / Good Men, Good Women*, 1995), financiado por la compañía japonesa Shochiku, se introduce en la realidad contemporánea, donde el eco del pasado no deja de resonar. Una trama narrativa compleja une a una joven actriz atormentada por el recuerdo de la muerte de su amante, un truhán abatido en sus brazos, a la trayectoria de un militante comunista que se ha unido a la resistencia anti-japonesa en China Continental y que luego ha sido perseguido durante el Terror Blanco.

Durante la mayor parte de los 90, el cine de Taiwán se obsesiona con el tema de la historia. Beneficiándose también del levantamiento de la ley marcial en 1987, **Banana Paradise** (*Xiangjiao Tiantang*, 1989), dirigida por Wang Tung con un guión de la cineasta Wang Shao-di, es la historia picaresca de un antiguo soldado del Kuomintang que es arrestado por espía durante el Terror Blanco;

Hombres buenos, mujeres buenas

consigue salir del apuro haciéndose pasar por un difunto y, aunque es analfabeto, trabajando como traductor.

En 1991 Edward Yang dirige **El caso del joven asesino de la calle Guling / Una radiante mañana estival** (*Guling Jie Shaonian Sha Ren Shijian / A Brighter Summer Day*), un fresco al mismo tiempo ambicioso e íntimo de los años 60 en Taipei, que refleja el malestar de los adolescentes turbados, su fascinación por América, sus líos en historias de censura política, de resentimiento y de fracaso personal legado por sus padres, su delincuencia, sus conciertos de *rock* y sus historias de amor que conducen, trágicamente, al fracaso y el asesinato.

El compañero de Yang en la producción del film, Yu Weiyen, había realizado por su parte en 1989 una película semi-autobiográfica, **Gang of Three Forever** (*Tongdang Wansui*). En 1993, con **El chico del claro de luna** (*Yueguang Shaonian / Moonlight Boy*), una película extraña y delicada que utiliza secuencias de animación para evocar lo imaginario de un personaje reducido a un estado "vegetal" como consecuencia de un accidente, Yu refleja de nuevo los problemas de los años 60. Stan Lai, que llega del teatro -y que ha pasado al cine con **La tierra de la flor del melocotonero** (*An Lian Taohuayuan / Peach Blossom Land*, 1992), film que también hace coexistir dos épocas, forzando a dos compañías de teatro a compartir el mismo espacio en escena-, refleja una obsesión parecida con **La sociedad del Loto Rojo** (*Fei Xia A-Da / Red Lotus Society*, 1994). En esta película, un joven adepto de las artes marciales tradicionales no deja de tener encuentros, fortuitos o no, con las "sombras" de los miembros de una sociedad secreta originaria de China y perseguida por los comunistas y el Kuomintang. Para algunos el tiempo se ha detenido literalmente: los prisioneros políticos que han pasado muchos años en la sombra. En 1995, con **El superciudadano Ko** (*Chaoji Da Guomin*), Wan Jen pone en escena el desasosiego de una antigua víctima del Terror Blanco, finalmente liberado a principios de los 90, aún turbado por el recuerdo de su debilidad de antaño frente a la tortura y totalmente perdido ante el desarrollo industrial y la corrupción capitalista de Taipei. El mismo año, Hsu Hsiao-ming, un antiguo asistente de Hou que había debutado con **Polvo de ángeles** (*Shaonian Ye, An La!*, 1992), un hermoso film de gángsters adolescentes en la línea de las películas del Maestro, evoca con **La isla de la angustia** (*Qunian Dongtian / Heartbreak Island*, 1995) la historia de las víctimas de la represión antidemocrática de finales de los 70. La película sigue la trayectoria de una joven mujer de Taipei que, después de 13 años de prisión, descubre con una tristeza infinita que ya nadie le espera, que es un anacronismo viviente.

Con **La colina sin retorno** (*Wuyan De Shangiu*, 1992) Wang Tung vuelve a la época de la ocupación japonesa. Evoca la vida peligrosa, sombría, a menudo sórdida, de los mineros explotados por los propietarios japoneses, sus amores desesperados con mujeres cuyo único recurso para sobrevivir es la prostitución. Fue uno de los últimos guiones de Wu Nien-jen, cuyo propio padre había sido minero en la misma región del norte de Taiwán durante la ocupación japonesa. En 1993 pasó a la dirección con **Una vida prestada** (*Duo-Sang / A Borrowed Life*), que retomaba y

completaba los recuerdos y las investigaciones que había entregado a Hou Hsiao-hsien para **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** (*Lianlian Fengchen / Dust in the Wind*, 1985) y a Wang Tung para **La colina sin retorno. Una vida prestada**, quizás la última instancia de la literatura de las raíces por su anclaje en la realidad rural de Taiwán, va en la línea de **El caso del joven asesino de la calle Guling / Una radiante mañana estival**: el héroe/el cineasta intenta poner en escena (de nuevo) las relaciones con un padre problemático. Otra primera película, la de Lin Cheng-sheng (12), **Una vida a la deriva** (*Chuen Hua Meng Lu / A Drifting Life*, 1996), es también una recreación ficticia de la relación entre el personaje y su padre. Hijo de campesinos, el héroe, destrozado por la muerte de su joven esposa, deja a sus dos hijos bajo la custodia de sus padres y se va a trabajar con los obreros temporeros. El campo, para ese padre ausente, es un paraíso perdido del que ha sido excluido por un oscuro sentido de su propio fracaso como hombre (un tema eminente en Taiwán).

Por fin, con **Red Parsimmon** (*Hong Shih Zi / Red Parsimmon*, 1996), Wang Tung evocará (de forma elusiva) a su propio padre, un antiguo militar que se ha quedado anticuado tras la emigración a Taiwán, contando la instalación de su familia en su nueva patria desde el punto de vista de los niños y de una abuela enérgica.

Con su segunda película, **Que Buda bendiga a América** (*Tai Ping, Tian Guo / Buddha Bless America*, 1996), Wu sigue explorando, en un tono picaresco, el pasado reciente de Taiwán, poniendo en escena la relación de una comunidad rural con la base americana que se implantó allí en los años 60. No obstante, desde su segundo film, **Mei Li canta / Murmullos de juventud** (*Mei Li Zai Chang Ge / Murmur of Youth*, 1997), Lin Cheng-sheng ataca directamente a la modernidad urbana. Sus dos jóvenes heroínas, taquilleras de cine, se encuentran, se aman a su manera y luchan por su derecho a la vida, al amor, a pesar del pasado repleto de fracasos y de tragedia que les han legado sus padres. La carrera de Lin seguirá oscilando entre el recuerdo del pasado -**La marcha de la felicidad** (*Tian Ma Cha*

Yi Yi / A la una, a las dos

Fang / March of Happiness, 1999) vuelve a poner en escena el incidente del 28 de febrero de 1947, desde el punto de vista de las vidas individuales a las que ha afectado (13)- y la evocación del presente -**Haz lo que te apetezca / Dulce degeneración** (*Fang Lang / Sweet Degeneration*, 1998) y **La belleza de las nueces de betel** (*Ai Ni Ai Wo / Betelnut Beauty*, 2001)-.

Quizás porque ha sabido reflejar bien la historia, el nuevo cine de Taiwán ha podido enfrentarse a los desafíos de la modernidad. Esta modernidad tiene un nombre, una imagen, es la metrópolis asiática, centro de contradicciones, de bullicio, que ama a la población rural y a los inmigrantes, lugar de paso que sólo existe en el movimiento. Es este movimiento incesante lo que intenta captar Edward Yang. **La hora de la independencia / Una confusión confuciana** (*Duli Shidai / A Confucian Confusion*, 1994) expone con un humor a menudo cáustico las decepciones sentimentales, sexuales y profesionales de un grupo de jóvenes burgueses, de artistas y de profesionales de los medios de comunicación. En **Mahjong** (*Maijiang / Mahjong*, 1995), la trayectoria de una joven francesa en busca del amor se convierte en un pretexto para pasar por el tamiz diferentes estratos sociales de la metrópolis (delincuentes, nuevos ricos, gángsters, chicas conformistas o ambiciosas) e ir más allá de la apariencia en una vertiginosa mezcla de idiomas (mandarín, taiwanés y, *of course*, inglés) y de géneros (romance, acción, comedia). Después, **Yi Yi / A la una, a las dos** (*Yi Yi / A One and a Two*, 2000) fue todo un éxito en el Festival de Cannes, donde recibió el premio de la puesta en escena. Película-sueño, **Yi Yi / A la una, a las dos** vuelve a las tramas familiares ya estudiadas en los anteriores filmes de Yang -**Aquel día en la playa** (*Haitan De Yi Tian / That Day on the Beach*, 1983),

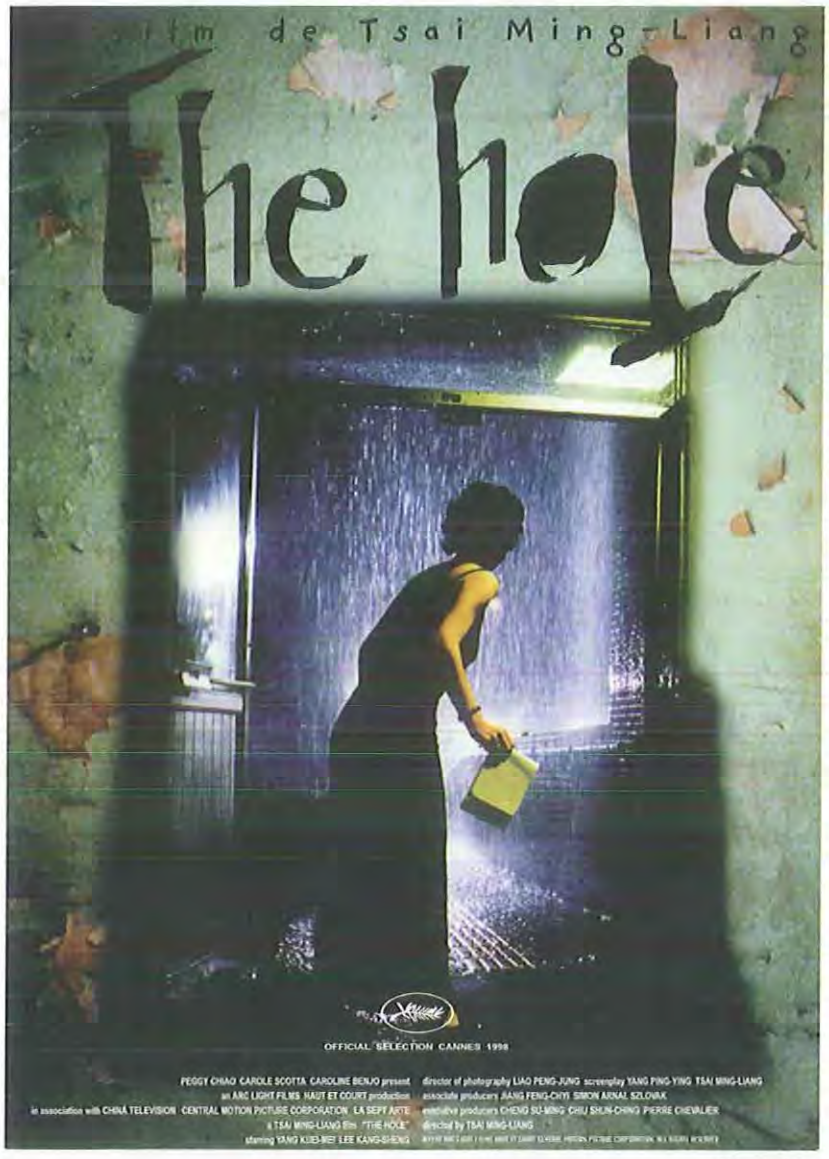
Endrinas verdes y caballitos de bambú / Una historia de Taipei (*Qingmei Zhuma / Taipei Story*, 1985), **El terrorista** (*Kogbu Fenzi / The Terrorizer*, 1986) y **El caso del joven asesino de la calle Guling / Una radiante mañana estival**-: las correspondencias secretas entre Taipei y Tokio, preludio del nacimiento de una cultura urbana panasiática en la que el ser taiwanés se encontrará al mismo tiempo enterrado y sublimado; la interdependencia subrayada por una magnífica estrategia de montaje, o sugerida por la profundidad de campo, de un grupo de personajes cuyas acciones se hacen eco las unas a las otras; la familia como hogar acogedor y alienante al mismo tiempo; la vulnerabilidad del varón taiwanés con el resurgimiento del pasado debido a su incapacidad de estar verdaderamente "presente" para quienes le aman.

Mientras que los personajes de Yang parecen, a menudo, deslizarse al interior de la ciudad, los cuerpos que Hou pone en escena tienen una relación más física, más terrenal, pero también más difícil con el entorno urbano. En **Adiós al sur, adiós** (*Zaijian, Nanguo, Zaijian / Goodbye South, Goodbye*, 1996) aborda de frente la incidencia compleja de la modernidad en un gángster y sus allegados. La modernidad es lo que hace que estos héroes queden anticuados, pero es también lo que les obliga a desplazarse constantemente: del campo a la ciu-

dad, de una "familia" a otra, de Shanghai, lugar de emigración, a América, lugar de sueños. Hou eleva la puesta en escena a la altura de sus objetivos y dirige una película en la que las relaciones espaciales entre los personajes, la cámara, el paisaje y sus diferentes modos de transporte constituyen un flujo constante, dando como resultado un estilo fluido, indefinido y opaco.

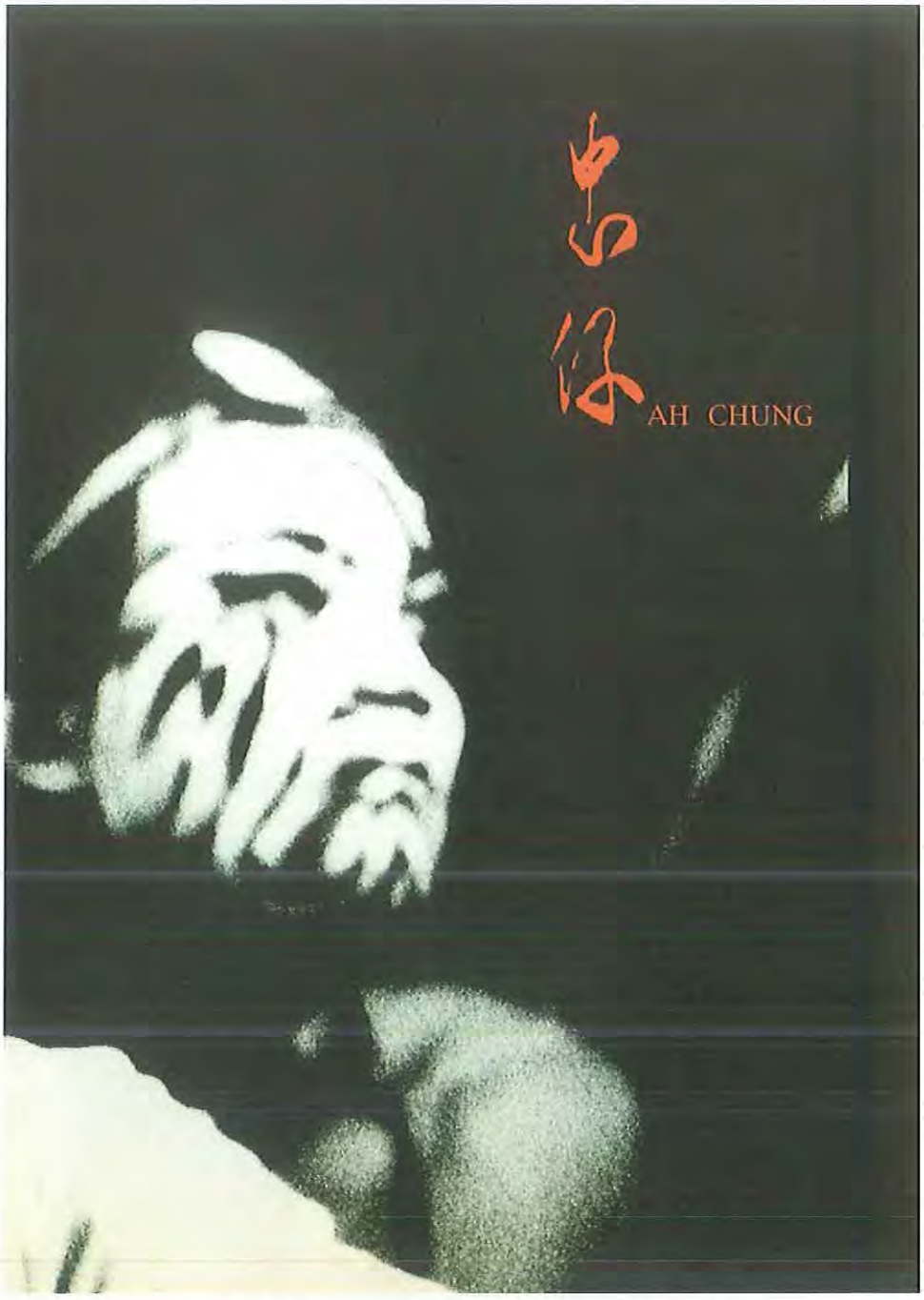
La siguiente obra de Hou, **Las flores de Shanghai** (*Hai Shang Hua / Flowers of Shanghai*, 1998), su primera película de vestuario, rodada íntegramente en estudio, representa otra ruptura, yendo más lejos en la opacidad. Inspirada en una novela clásica china, *La vida de las cortesanas de Shanghai*, de Wei Ziyun (1894-1956), Hou recrea los rituales de seducción, de poder y de cortesía que vinculan a cortesanas, señoras, clientes, criadas y parásitos, en planos-secuencia-cuadros de magnífica composición, separados por fundidos en negro. La puesta en escena jamás abandona el espacio, el mismo tiempo íntimo y social, de las "casas", y los rumores de la ciudad sólo llegan deformados por las habladurías y las pasiones. Este espacio de enclaustre físico también es un encierro imaginario, dibujado por los vapores de opio y el desgaste invisible, pero ineludible, de los sentimientos.

No obstante, las más bellas imágenes de Taipei serán obra de un joven inmigrante de Malasia. En 1992, **Infancia y juventud del dios guerrero / Rebeldes del dios de neón** (*Qing Shaonian Nezha / Rebels of the Neon God*) indica el nacimiento de un cineasta original, formado por los años en el teatro y después en la televisión. En este film ya trabaja el realismo con actores no profesionales. Tsai Ming-liang filma en la calle, en los apartamentos, cerca de los cuerpos; describe como nadie los vagabundeos, las impaciencias, las pasiones secretas, la confusión de los jóvenes de Taipei. Es además uno de los pocos cineastas de Taiwán que aborda abiertamente el tema del deseo masculino, que muestran a Taipei como un lugar de ligoteo, de caza de múltiples posibilidades sexuales (lo cual no excluye ni la soledad ni la alienación). **Infancia y juventud del dios guerrero / Rebeldes del dios de neón** es la historia de la fascinación de un muchacho terco que se escapa de la escuela por un delincuente de su edad que encuentra un día en su *scooter*. **Viva el amor** (*Aiqing Wansui / Vive l'amour*, 1994) mezcla la vida de tres personajes (una mujer joven que trabaja en una inmobiliaria, un macho seductor vendedor de ropa ambulante no autorizado y un muchacho que trabaja para una funeraria) que se cruzan, con efectos a veces cómicos, en un apartamento vacío. El sexo es triste, furtivo, desestabilizador, pero Tsai lo filma con afecto, y también sabe transmitir los momentos delicados en los que la necesidad de amar se confunde con la de un contacto físico. Su tercera película, **El río** (*He Liu / The River*, 1997, Oso de Oro en Berlín), se basa en un guión mínimo, con réplicas cortas y escasas. El cuerpo del actor fetiche de Tsai, Lee Kang-sheng, se convierte en el centro de un malestar que no se puede describir con palabras. Padre, madre e hijo comparten el mismo apartamento sin comunicarse. La madre tiene un amante; el padre frecuenta, con torpeza, los puntos de encuentro para homosexuales;



El agujero

el hijo desarrolla un extraño dolor en el cuello. Con gran ingenio, Tsai convierte este síntoma, sus avatares, las diferentes formas de (no) tratarlo, la manera en la que vuelve a configurar las relaciones entre padre, hijo y madre en el espacio, en el tema central de la película. Con **El agujero** (*Dong / The Hole*, 1998) vuelve a tratar el tema de la incomunicación en un mismo espacio: un fontanero hace un agujero en el techo de la casa de una mujer joven, creando así una situación de sospecha y desconfianza hacia el vecino de arriba. Lo renueva utilizando dos géneros: la ciencia-ficción, que le permite eliminar el aspecto realista de su visión de la ciudad (un misterioso virus ataca Taipei, transformando a sus víctimas en especies de cucarachas humanas), y la comedia musical (para expresar los fantasmas románticos de la joven mujer por su vecino, Tsai muestra números musicales hilarantes, inspirados en las películas de una estrella de Hong Kong de los años 60, Grace Chan).



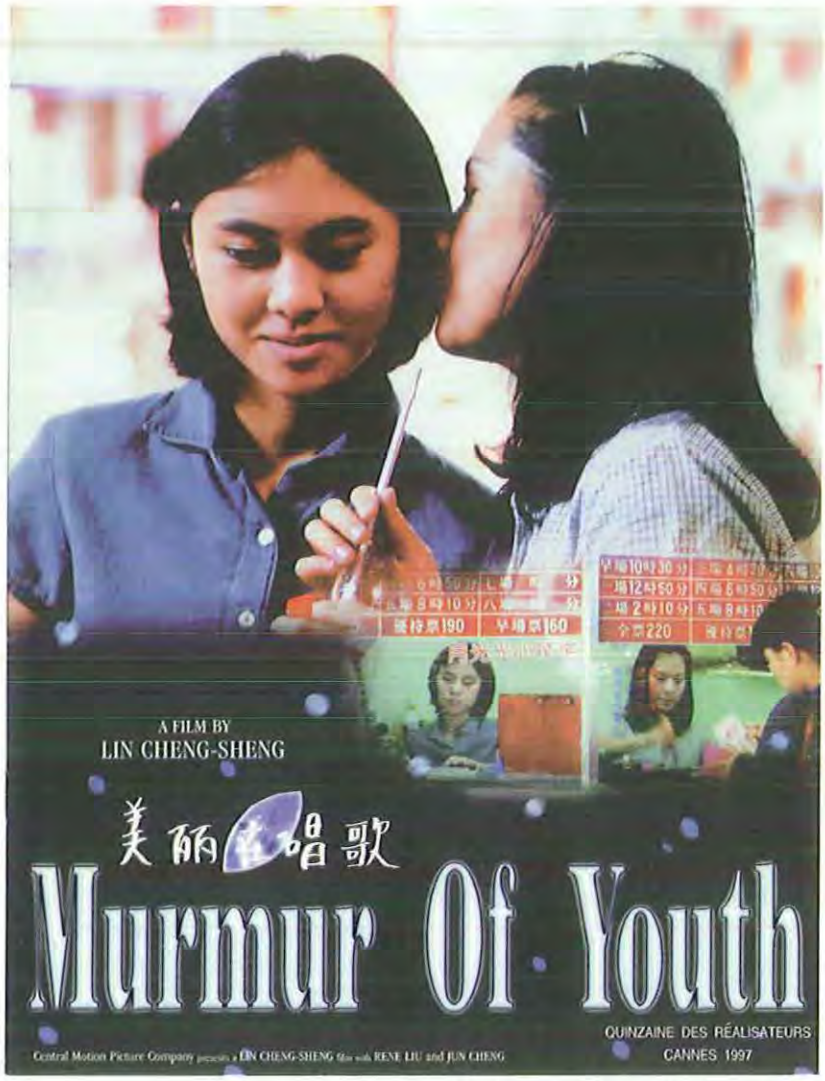
Una de las voces más fuertes en los años 90 es la de Chang Tso-chi, quien dirigió su primer largometraje de ficción, **Venganza a medianoche** (*Anye Qiang-sheng / Midnight Revenge*, 1994), como parte de una serie de cuatro películas chinas independientes producidas en Hong Kong por Jacob Cheung. El film fue montado de nuevo sin su aprobación y sólo con **Ah Chung** (*Zhong Zai*, 1996) pudo afirmar la singularidad de su estilo. Chang, de formación documental, es particularmente sensible a la diversidad de las tradiciones culturales de Taiwán, y con **Ah Chung** pone en escena la oscilación de un joven de familia pobre entre la delincuencia y la pertenencia al grupo religioso de los Ba Chia Chang, que recorren el campo dando espectáculos con componentes rituales. El interés de Chang por las "familias" reales o artificiales se refleja de nuevo en **La oscuridad y la luz** (*Heian Zhi Guang / Darkness and Light*, 1999), en la que se ve crecer a una adolescente en un edificio popular con un grupo de masajistas ciegos cuyo líder es su padre, con quien tiene una estrecha relación. La llamada del exterior llega con un aprendiz de gángster, con el que vivirá un romance que se interrumpe cuando el muchacho es asesinado por la banda rival.

Desde **Ah Chung** Chang es el productor de sus películas, pero el primer film de Taiwán verdaderamente independiente es **El hombre de la isla del oeste** (*Xi Bu Lai De Ren / Man from Island West*, 1990), de Huang Ming-chuan, que tiene bastante éxito entre la crítica, sobre todo en el extranjero (proyectado en 33 festivales). Con una estrategia no lineal, Huang entrelaza dos historias, una leyenda aborigen sobre un héroe que conduce a su pueblo a la libertad y un habitante de Taipei comprometido con una búsqueda simbólica y misteriosa. Con **Bodo** (*Baodao*, 1993) sigue profundizando en la ficción taiwanesa: esta vez en el límite entre lo real y lo imposible que constituye

una pequeña guarnición militar perdida en una isla de la costa china, con la única misión de vigilar a un invasor poco probable. El mismo año, He Ping dirige una película semi-experimental, **Dieciocho** (*Shibu / 18*), en la que expone los fantasmas de un hombre entregado al juego...

Al igual que Huang Mingchuan y He Ping, la cineasta Huang Yu-shang cursó sus estudios en los Estados Unidos. Directora de ficción y de documental, sabe dibujar hermosos retratos de mujeres y mostrar el deseo femenino: **Pulseras gemelas** (*Shuang Cho / Twin Bracelets*, 1990) (junto con **Mei Li canta / Murmullos de juventud** una de las pocas películas que representa la homosexualidad femenina), **The Peony Birds** (*Mu Dan Niao / The Peony Birds*, 1990) y **Cactus Love** (*Cactus Love*, 1999). Otra cineasta importante de su generación, Wang Shao-di, después de una ilustre carrera en otras materias (14), no comenzó a realizar largometrajes hasta 1996 con **Leyenda accidental** (*Fei Tian*). En 1997 dirigió una ambiciosa comedia costumbrista, **Lo tuyo y lo mío** (*Wo De Shenjinbing / Yours and Mine*), que mezcla la inspiración picaresca, la visión moralista y una gran sensibilidad en la dirección de los actores. En 1998 pasó al largometraje de animación con **La abuela y sus fantasmas** (*Mo-Fo A-Ma / Grandma and Her Ghosts*).

Otro cineasta de Taiwán que se quedó en Nueva York después de sus estudios es Ang Lee, que se dio a conocer en 1991 con **Manos que aprietan** (*Tsui Shou / Pushing Hands*), producida por la compañía "independiente" de Nueva York de James Schamus. Después, los dos hombres se embarcaron juntos en la producción de **El banquete de boda** (*Hsi Yen / The Wedding Banquet*, 1992), con la colaboración de la CMPC y un guión escrito en parte por Schamus. Esta obra híbrida, multicultural, que relata las maniobras de un joven taiwanés que vive en Nueva York para evitar escandalizar a sus padres, tuvo un gran éxito en Taiwán. Ang, Schamus y la CMPC volvieron a trabajar juntos en **Comer, beber, amar** (*Nan Nu Shi Yen / Eat, Drink, Man, Woman*, 1993), que describía la relación de un joven cocinero viudo con sus tres hijas casaderas. Ang también hará carrera en Hollywood, pero volverá al cine chino, siempre con la complicidad de Schamus, con el fin de revitalizar el *wuxia pian* que había adorado en su infancia. Con una distribución brillante, **Tigre y dragón** (*Wo Hu Zang Long / Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000) no decepcionó a los adeptos del género, al tiempo que seducía a los cinéfilos y mantenía una comparación con el maestro del género, King Hu.



Mei Li canta / Murmullos de juventud

No obstante, la CMPC está ausente en este género. Uno de los últimos filmes que ha producido es **El río**, de Tsai Ming-liang. Después de las elecciones democráticas de 1996, Taiwán está menos aislada en el marco diplomático y el gobierno ya no necesita al cine como embajador. A principios del siglo XXI, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang y Tsai Ming-liang dependen del capital extranjero (Japón y Francia). No viven del cine sino de la publicidad o el teatro. Otros han dejado de hacer películas, o realizan documentales para la televisión o la enseñanza. **Yi Yi / A la una, a las dos** quizás no se distribuirá en Taiwán. No obstante, se están elevando nuevas voces. La tradición documental, muy viva, toma en cierto modo el relevo de la literatura de raíces, al tiempo que sigue haciendo películas taiwane-

sas, escuchando a las minorías, representando por su cuenta el combate de los ecologistas, de los aborígenes... Una nueva generación realiza cine en 16 mm. Hay que citar a Chen Jo-Fei, quien, después de haber dirigido con **¿Dónde está mi amor?** (*Qiangpo Puguang / Where Is My Love?*, 1995) un análisis sensible del dilema de un joven escritor que tiene problemas para aceptar su homosexualidad, dirige **Viaje imprevisto** (*Incidental Journey*, 2000) en la provincia de Hualien, sobre el sutil equilibrio de las relaciones amistosas y eróticas entre tres mujeres. **Bundled** (*Wo Jiao A-Ming-La / Bundled*, 2000), la primera película de ficción de otra joven mujer, Shinging Chen, muestra algunos momentos preciosos de las vidas de unos indigentes (interpretados por verdaderos vagabundos) y les da la dignidad de una ficción que trasciende la precariedad de sus condiciones de vida, al tiempo que permite, a pesar del actual marasmo, mirar hacia el futuro del cine de Taiwán con cierta esperanza.

NOTAS

1. En la Ópera de Pekín, las mujeres no tenían derecho a subir al escenario; por tanto, los papeles femeninos eran interpretados por hombres; en la ópera cantonesa, popular en Hong Kong, los papeles masculinos son interpretados por mujeres.

2. Debemos a Wai Kai-fai dos películas importantes: **Peace Hotel** (*Heping Fandian*, 1995) y **Demasiadas maneras para ser el número uno** (*Yi Ge Zi Tou De Dan Sheng / Too Many Ways to Be Number One*, 1996), crítica del género de los "jóvenes gángsters".

3. Aunque no cursaran sus estudios en el Instituto de Pekín entre 1978 y 1982, Huang Jianxin y Zhou Xiaowen pasan a formar parte de la "Quinta Generación". Comparten con Chen Kaige, Zhang Yimou y Tian Zhuangzhuang experiencias similares durante la Revolución Cultural, así como la ayuda de Wu Tianming.

4. Hsu Feng, aún adolescente, participó en **Una muchacha galante** (*Xiao Nü*, 1970), **Conflicto en el Albergue de la Primavera** (*Yingchunge Zhi Fengbo*, 1973), **Lluvia en las montañas** (*Kung Shan Lin Yu*, 1979), y **La leyenda de la montaña** (*Shanzhong Chuanqi*, 1979). Nacido en Pekín, King Hu (1931-1997) es sin duda el mayor cineasta chino y el maestro del *wuxia pian*; vivió en el exilio desde 1949 y su carrera se divide entre Hong Kong y Taiwán.

5. Es el mismo emperador que Chen Kaige elegiría como héroe de su película **El emperador y el asesino**. Se puede preferir el film de Zhou, menos llamativo y cuya puesta en escena logra reflejar mejor la "pérdida" que se asocia al poder absoluto.

6. Declaraciones de Zhang Yuan recogidas en el catálogo del Festival de Hong Kong. Urban Council. Hong Kong, 1993. Página 67.

7. Más tarde, Wang realizó su autocrítica en la Oficina de Cinematografía y fue "perdonado".

8. El cineasta pidió a los festivales extranjeros que no repatriaran la copia a Pekín, por lo que existen algunas que se "pasean" fuera de China y que se proyectan de vez en cuando.

9. Tang había sido el guionista de **Buenos días, Pekín** (*Beijing Nizao*, 1990), de una cineasta de la "Cuarta Generación", Zhang Nuanxin, y había trabajado en **Bastardos de Pekín**.

10. Parece ser que ahora Jiang está autorizado a interpretar películas, pero no a dirigirlas.

11. El idioma que se ha hablado tradicionalmente en Taiwán es el taiwanés, parecido al dialecto de la provincia china de Fujian. En 1949, el Kuomintang impuso el mandarín como idioma oficial y para el cine. De esta forma, el taiwanés desapareció del cine paulatinamente (antes de volver a aparecer con la "Nueva Ola").

12. Lin es también un excelente actor cómico, que ha trabajado en **Que Buda bendiga a América**, de Wu Nien-jen, y en **Lo tuyo y lo mío**, de Wang Shao-di.

13. Enfrentamiento sangriento entre taiwaneses "de origen" e inmigrantes de la China continental vinculados al Kuomintang o al ejército nacionalista.

14. Wang Shao-di ha escrito el guión de **El hombre de paja** (*Daocao Ren / Straw-man*, 1987) para Wang Tung y el de **Banana Paradise**, luego enseñó en la Universidad y abrió un estudio de producción de televisión donde formó a varios jóvenes cineastas, como Tsai Ming-liang.

Deseando ama

In the mood for Wong

Mundu guztiko zinema-jaialdietako ohizko kritika eta publikoa hamarkada batez geroztik txandituta utzi badu ere, bere azken filmari esker, ***In the Mood for Love*** *(iazko lan gogoratuenetako bat) ezagutu du publiko zabalak Wong Kar-wai, garai batean kultuko zuzendaria, gehien-gehienek ere ez baitzuten bere haurtzarotik Hong Kong-en finkatutako zinegile honen aurreko obra ezagutzen.*

Antonio Weinrichter

Los cineastas, y las generaciones o "movimientos" cinematográficos descubiertos en el circuito de los festivales internacionales (una caja de resonancia que a veces recalienta demasiado las reputaciones), pueden alcanzar su punto de fusión con un título que los acerca a un público más amplio sin perder las virtudes que en su momento celebró la capilla de iniciados festivaleros. En el caso del hongkonés Wong Kar-wai ese punto lo marca **Deseando amar** (*Huayang Nianhua / In the Mood for Love*, 2000), la película con la que ha pasado de cineasta de culto a director de éxito, al menos en países como

Francia, donde ha sido vista por casi un millón de espectadores (incluso en España ha merecido el privilegio de ser doblada, sin duda con vistas a una explotación mayoritaria).

Es difícil explicar las razones de ese eco popular en un público que por fuerza desconocerá el cine anterior de Wong, formal, que no temáticamente, muy distinto, y desde luego menos asequible que esta hermosa historia de amor que protagonizan Maggie Cheung y Tony Leung, dos de los actores habituales del director. La fascinación puede provenir del "exotismo" de ver a dos guapos actores chinos en una sensual recreación del Hong Kong de los años 60 -el pase de modelos de *cheongsam* que hace Cheung a lo largo de la película es una memorable actualización del efecto-kimono (1) que ejerce el cine oriental de época-. O del carácter genuinamente romántico -en una época en la que el cine occidental, como diría Stanley Cavell, ya no sabe tratar el romance- de una historia que sabe generar un fuerte suspense sexual, culminado en un genuino *climax interruptus*, manteniendo hasta el límite del minimalismo una misma situación de deseo aplazado. Se dice que su argumento es comparable al de **Breve encuentro** (*Brief Encounter*; David Lean, 1946) -una pareja de clase media vive una pasión siempre reprimida por los buenos modales-, pero la intensidad de la expresión del anhelo amoroso recuerda un precedente mucho más cercano, **Rosa roja, rosa blanca** (*Hong Meigui Bai Meigui / Red Rose, White Rose*, 1994), del también hongkonés Stanley Kwan. Lo que parece indudable es que la película, narrada con los colores vívidos de un recuerdo idealizado, en donde la imagen del ser deseado flota literalmente (a cámara lenta) como *"suspendido en un tiempo memorializado, cargado de elegancia"*, en elocuente descripción de Shelly Kraicer, pone en marcha un resorte de nostalgia no tanto por el género romántico como por las resonancias personales que la memoria de un deseo vivido dispara en el espectador. La situación que describe casi ritualmente **Deseando amar** evoca, en efecto, el poema de Kavafis (2) sobre la permanencia en la memoria del momento del deseo más que del de su consumación:

"Ahora que todos ellos son cosa del pasado
casi parece como si hubieras satisfecho
aquellos deseos -cómo ardían,
recuerda, en los ojos que te contemplaban;
cómo temblaron por ti, en las voces, recuerda, cuerpo".

No importa que Wong rodara el encuentro amoroso de la pareja, que produjo el hijo con el que vemos a Cheung en las escenas finales: después lo quitó del montaje final porque supo ver que la verdadera intensidad del relato estaba en la tensión anterior. La universalidad de la película puede provenir de poner en escena un sentimiento verdadero, reconocible y frecuentemente oculto en el interior de nuestra biografía sentimental. Wong se centra en algo que el explícito cine actual suele dar por sentado para pasar a la

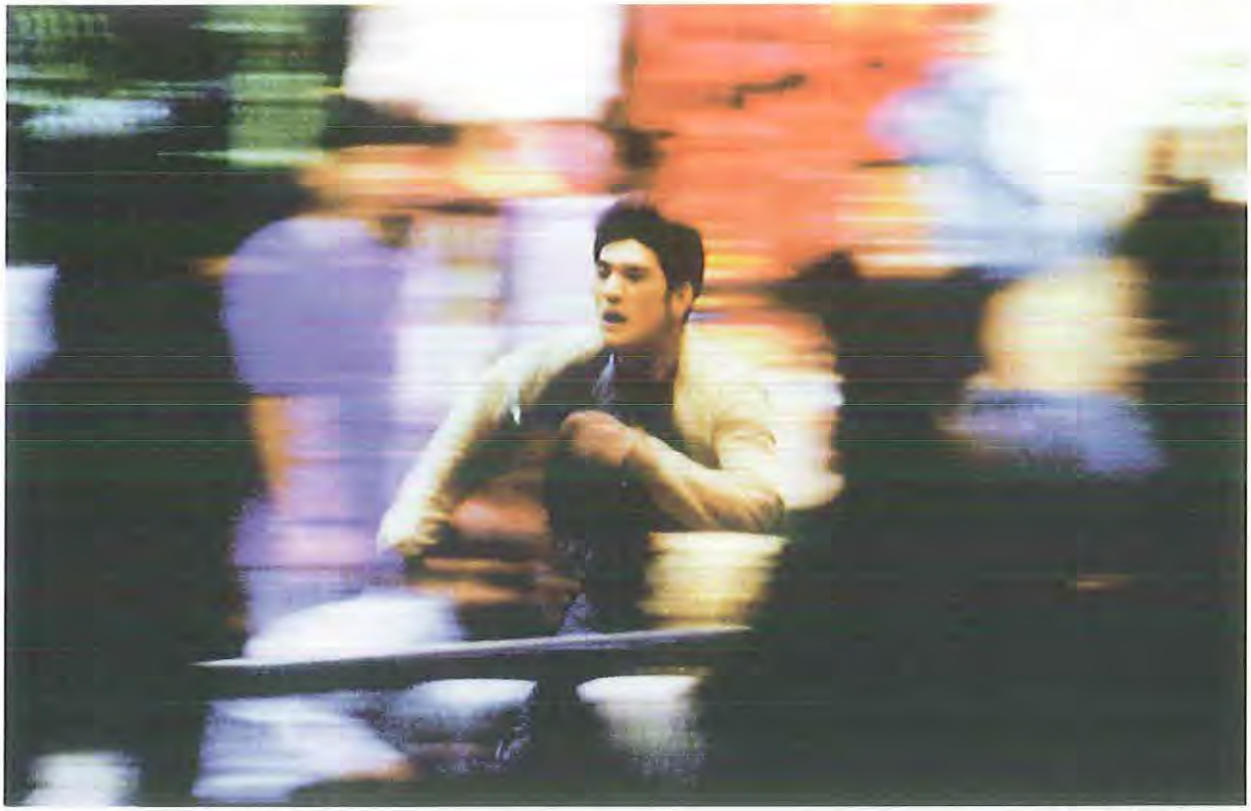
Deseando amar

rutinaria escena sexual de turno. El cineasta sabe que la memoria se fija en la añoranza más que en la posesión del objeto: el lamento por las ocasiones perdidas y el deseo antes de ser saciado, los dos polos sobre los que gira (el montaje final de) la película.

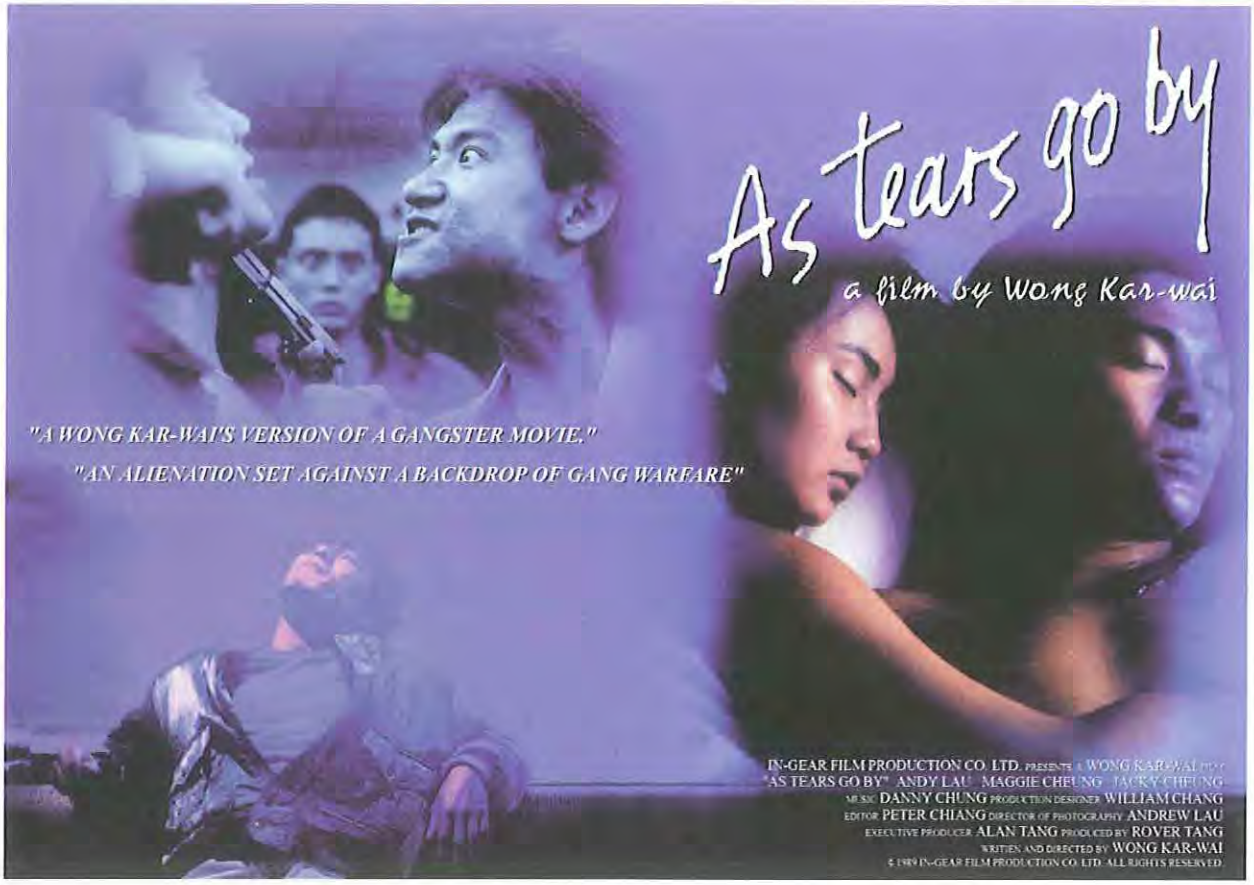
Por supuesto, la memoria -y su correlato, el tiempo pasado, el esplendor en la hierba de que hablaba otro poeta, Wordsworth- es uno de los grandes temas del cine de Wong, plagado de personajes añorantes y de escenas que no funcionan como "narración" sino como atmosférica evocación de instantes recordados. En **Días salvajes** (*A Fei Zhengzhuan / Days of Being Wild*, 1991), Maggie Cheung vive obsesionada por su truncada relación con Leslie Cheung. Dice: *"Debo olvidarle a partir de este minuto"*, pero es como dejar el tabaco, vive insomne y cada minuto se le hace eterno en esta película llena de relojes (por su parte, Cheung vive obsesionado no por un amor vivido sino por el amor no vivido de la madre natural que nunca conoció). Los dos policías de **Chungking Express** (*Chongqing Senlin / Chungking Express*, 1994) añoran a las dos novias que les han dejado y uno de ellos piensa, en una de esas voces en *off* tan características de Wong, esta idea digna de Chris Marker: *"Si la memoria puede enlatarse, espero que no tenga fecha de caducidad"*. En **Ángeles caídos** (*Duoluo Tianshi / Fallen Angels*, 1995), en el momento de la ruptura, sabedora de que su amante va a comenzar a olvidarla, una llorosa Karen Mok le espeta a Leon Lai: *"Si algún día se te acerca una mujer con un lunar en la cara, podría ser yo"*... Y, por supuesto, **Las cenizas del tiempo** (*Dongxie Xidu / Ashes of Time*, 1994) (un título que valdría casi para cualquier film de Wong), es un laberinto cronológico digno de Resnais habitado por personajes quemados por esas cenizas del tiempo: Maggie Cheung, de nuevo, lamenta no haber pasado la vida al lado de la persona que amaba (Leslie Cheung) y, avisándole de que *"la memoria es la fuente de la inquietud"*, le regala un odre que contiene el vino del olvido. Pero la magia del vino se revela inútil, por supuesto; añorando los viejos días felices, la voz en *off* de Leslie Cheung musita sobre un primerísimo plano de Maggie: *"Si vas a perder algo, la mejor forma de conservarlo es guardarlo en la memoria"*.

Wong Kar-wai es un director cosmopolita. Nacido en Shanghai en 1958, se crió en el barrio de Tsimshatsui, el centro turístico de Hong Kong, lleno de bares con esas *jukeboxes* que saca en sus películas, en donde se mezclaba con indios y occidentales. Se confiesa marcado por *"la cultura de la Séptima Flota"* (3): consumía la música y los cigarrillos y asumía la forma de vida americana, como había hecho unos años antes un Wenders.

A diferencia del primer cine de éste, el de Wong es, de forma muy específica, local. Refleja el dinámico estilo de vida del Hong Kong urbano y superpoblado; su cámara (4) se mueve con agilidad por espacios angostos y apartamentos diminutos, de los que saca el máximo provecho, llegando al paroxismo de la concentración espacial en **Ángeles caídos**,



Chungking Express



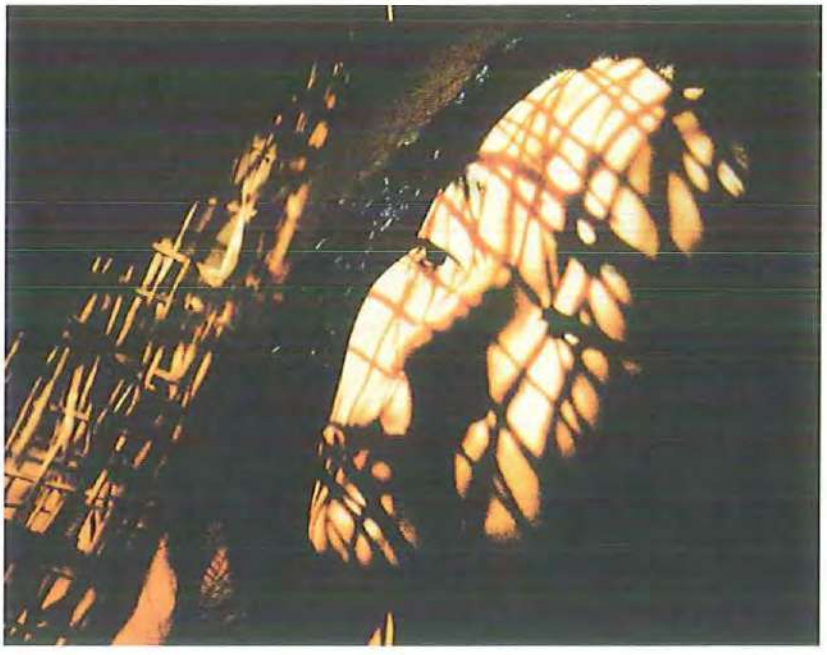
rodada íntegramente en gran angular. Por otro lado, frente a la limitación espacial de una ciudad amurallada como Berlín, Hong Kong, que también es una ciudad aislada, ha tenido una limitación temporal señalada por su devolución a China en 1997: esto ha generado un síndrome de "fecha de caducidad" del que se tiende a leer metáforas en las películas producidas en la colonia según se acercaba dicha fecha.

El cine de Wong refleja este particular sistema de coordenadas. De la limitación espacial surge el constante cruce e interacción de personajes (el roce al compartir dos cuartos alquilados de un mismo piso que pone en marcha la anécdota de **Deseando amar**) y la exacerbación urbana de películas nocturnas e insomnes como **Chungking Express** o **Ángeles caídos**. De la limitación temporal, una hipoteca del futuro que añadir a la del pasado que pesa sobre sus personajes, se deduce una mentalidad vital provisional o incluso de crisis ante el cambio inminente, que se puede rastrear en la inestabilidad de las relaciones que establecen sus personajes y, desde luego, en los viajes que emprenden al final de las películas: a Filipinas en **Días salvajes**, a California en **Chungking Express**, a Angkor Wat en **Deseando amar**... En 1997, año de la "devolución", el propio Wong viajó a Buenos Aires, en las antípodas de Hong Kong, para rodar **Happy Together** (*Chunguang Zhaxie / Happy Together*, 1997), que a su vez culmina con un doble viaje final a Iguazú y a Tierra de Fuego (y un epílogo que muestra el regreso a la colonia vía Taipei); Wong ha comentado que cuando se dio cuenta de que la frase que se dirige una y otra vez la conflictiva pareja de amantes (*"¿Volvemos a empezar?"*) ofrecía una lectura transparente sobre el cambio en la colonia, estuvo tentado de quitarla del montaje final (5). Resulta muy significativo también que en su siguiente proyecto se propusiera cruzar la recién abolida frontera: se titulaba "Summer in Beijing" y el rodaje fue bloqueado por las autoridades chinas (6). Y la película que está rodando este año se llama "2046", fecha que corresponde al futuro 50 aniversario de la devolución de Hong Kong.

Wong ocupa un lugar muy especial dentro del contexto del cine hongkonés, una vigorosa industria autóctona con un fuerte implante popular que, quizá por eso mismo, no ha generado "autores" (Ann Hui como cabeza de una nueva ola en los años 80 , y luego nombres aislados como Stanley Kwan o Fruit Chan, son algunos de los pocos que han trascendido). Tras escribir en 1987 para Patrick Tam el guión de **Final Victory**, Wong debuta un año después como director con **Cuando pasen las lágrimas** (*Wangjiao Kamen / As Tears Go By*), segunda entrega de una pretendida trilogía gangsteril cuya última parte no llegó a rodarse. Se trata de su película más genérica, un rutinario intercambio de violencia entre los dos protagonistas y una banda rival, en el que cada provocación conlleva un ajuste de cuentas mayor

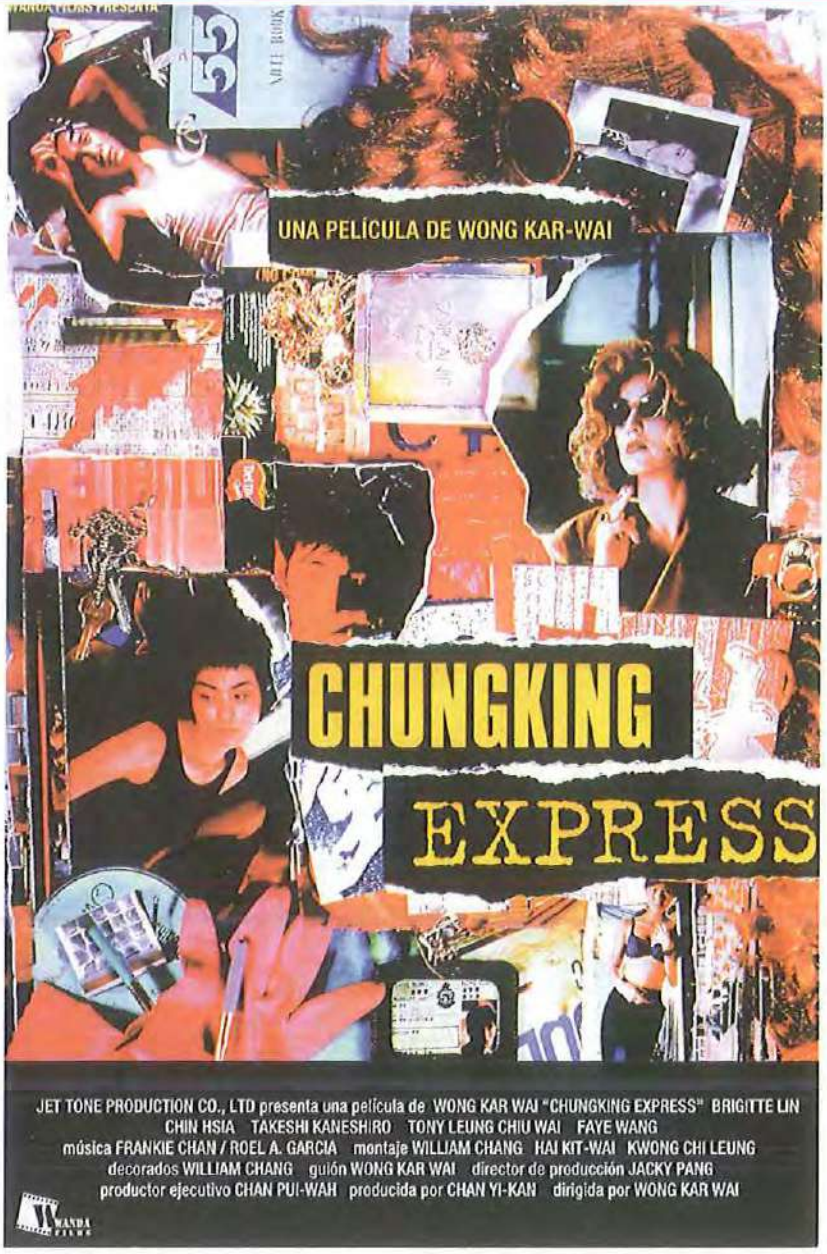
hasta la tragedia final. En sus siguientes películas, la causalidad, la motivación de los personajes y, por tanto, la narración no volverán a seguir un encadenamiento de formaciones genéricas tan cerrado y previsible (es cierto que hay un interludio amoroso sorprendentemente largo -signo de libertad narrativa- entre Andy Lau y Maggie Cheung, que forman la primera de sus parejas fallidas, pero se trata de una relación tópica entre "ingenua" y "hombre condenado"). Sin embargo, la película, que no carece de encanto, fue escogida por la Semana de la Crítica de Cannes, marcando el comienzo de la triunfal andadura de Wong como autor internacional; fue también un éxito de taquilla, el único que tendría hasta **Chungking Express** y, ahora, **Deseando amar**.

Días salvajes fue un fracaso local y no le consolidó fuera. Vista ahora parece algo incomprensible pues todo lo que hoy representa Wong ya se contiene en ella: la fotografía de Chris Doyle, sobre todo en el segmento filipino; la voz en *off* que no comenta la acción "desde fuera" sino que surge siempre de la subjetividad de los personajes, supliendo los diálogos y creando relaciones de sentido tangenciales, elusivas, poéticas, con imágenes que muestran a los actores "posando", más que interpretando, estados de ánimo (*moods*) de melancolía (Maggie Cheung) o apatía (Leslie Cheung); la profusión de música, latina, como en **Happy Together** o **Deseando amar**; y, sobre todo, la construcción poliédrica de un argumento que cambia de punto de vista sin cesar: vemos a la sumisa Maggie enamorarse de Leslie, a éste dejarla por la más extrovertida Carina Lau, al policía Andy Lau consolar a Maggie en sus



Las cenizas del tiempo

rondas nocturnas hasta enamorarse de ella... y al mismo Lau reaparecer luego en Filipinas convertido en marinero e iniciar una extraña amistad con Leslie. Ésta es la película en la que Wong descubre su capacidad para experimentar con la línea narrativa y edificar la historia como una suma de bloques; le aburre seguir un guión (de hecho, no suele escribirlo previamente y en algunos casos no "encuentra" la historia ni siquiera en el rodaje sino en la propia sala de montaje), le gusta discutir las escenas a rodar con Doyle en función de criterios musicales más que argumentales, y en general prefiere plantearse el diseño de la historia a partir de fragmentos o relatos diversos (7), lo que le lleva a privilegiar el momento, el cambio de perspectiva más que la continuidad narrativa, y el estado de ánimo o la "atmósfera" más que la acción descriptiva (el estatismo de los personajes puede venir puntuado por súbitas erupciones de violencia, como en el cine del japonés Kitano). Por eso dice Wong que sus *storylines* no son su punto fuerte y por eso dicen sus detractores que en su cine la narración aparece sofocada por un exceso de inventiva visual.



Las cenizas del tiempo es la peculiarísima contribución de Wong al cine de artes marciales. Historia de samurais y mercenarios en época de hambruna (como Kurosawa), filmada de forma extremadamente manierista (como Leone) y con una complicada estructura acronológica -como Resnais, o como **Memento** (*Memento*; Christopher Nolan, 2000) pero sin manual de instrucciones- que la hace imposible de captar en una primera visión, la película alterna dos tipos de narración: escenas intimistas y estáticas en las que media docena de personajes heridos de amor lamentan sus penas (es decir, la escena "primaria" del cine de Wong) y secuencias de combate absolutamente distorsionadas en las que la "acción" llega al límite visual de lo no figurativo. Este segundo tipo de escenas ofrecen un ejemplo de manual del viejo binomio autorista "Autor vs. Convenciones de género", si bien hay que puntulizar que el género que desmonta Wong ya estaba de por sí lo suficientemente formalizado, habiendo generado una forma de narración astillada e hiperbólica de la que esta película ofrece sólo una posible vía de exacerbación hacia lo "abstracto" (la ¿novedad? está en que los protagonistas de este relato épico aparecen ligeramente neurotizados). Igual de interesantes son las escenas de inacción, en donde los héroes se enfrentan sólo a su memoria: la figura emblemática del manierismo rampante que rige en estos segmentos del film podría ser esa pajarera de bambú que proyecta un juego de luces y sombras sobre los primerísimos planos de los actores, en una versión actualizada del *cookalourus* que utilizaba Josef Von Sternberg para sus célebres primeros planos (8).

La complicada filmación de **Las cenizas del tiempo** en un desierto de China fue el primero (luego vendrían los de **Happy Together** y **Deseando amar**) de los rodajes inacabables de Wong... y el origen de **Chungking Express**, que filmó en una docena de semanas antes de terminar el rodaje anterior. Tan especiales condiciones

(hacer deprisa una película ligera y pequeña para compensar la pesada maquinaria dramática y organizativa de **Las cenizas del tiempo**) se reflejan en la milagrosa sensación que produce **Chungking Express** de ver una película que a cada momento parece descubrirse a sí misma: sensual, inteligente y sencilla; violenta, introspectiva y llena de momentos de casual revelación; lírica, caprichosa y morosa... Evoca la frescura del primer Godard, no sólo por su abandono adolescente sino por la impresión de estar reinventando el cine con recursos formales que muchos encontrarían dudosos. Wong es, en efecto, un director que vuelve a utilizar el *jump-cut* (corte dentro del plano) cuando esa técnica ya no "pertenece" a Godard sino que es un recurso rítmico de la publicidad y del *videoclip* (9).

De golpe para los que le descubrieron aquí y vieron prolongarse la fascinación en sus sucesivas **Ángeles caídos** y **Happy Together**, y de forma más razonada para los que conocían su obra anterior, en particular **Días salvajes**, Wong Kar-wai se convirtió en un fenómeno, un punto de referencia... y un objeto de rechazo para los que aceptaron mal tan súbita moda (10). Lo cierto es que desde entonces es un nombre ineludible en la historia del cine de los años 90, la década de la ruidosa irrupción del cine oriental, dentro del que Wong representa una instancia muy particular. Es, en efecto, cosas diferentes para distintas personas. Es un cineasta del *world cinema*, autor de una obra autóctona cuyo público natural es la cohorte internacional del cine de arte-y-ensayo. Es un artista semi-popular, según la añeja definición del crítico (de *rock*) Robert Christgau, que marca tendencias pero no encaja en las estrategias de *marketing* porque no funciona según los parámetros de la industria.

Es también un director de culto con un fuerte componente *pop* que empieza por su propia apariencia física (11): titula sus películas con nombres de temas de *rock* (**Cuando pasen las lágrimas**, **Happy Together**, **Deseando amar**); incluye en sus repartos a estrellas del *pop* cantonés (Leon Lai, Takeshi Kaneshiro, Jacky Cheung, la simpar Faye Wang de **Chungking Express** y el propio Leslie Cheung) y hasta a ex-*misses* Hong Kong (Michelle Reis y la propia Maggie Cheung), de los que suele arrancar inesperados trabajos interpretativos en inspiradas opciones de *casting*; y tiene un oído infalible (que le envidiaría Tarantino) para los temas musicales que incluye en sus películas. Sobre dichos temas construye secuencias enteras en las que a menudo oímos también sus características voces en *off*, logrando una peculiar fusión de introspección psicológica y de atmósfera plástica y rítmica, en una conjunción de los modelos presuntamente incompatibles del cine-de-autor y el *videoclip*.

Esa mezcla prohibida de modernismo (en la actitud frente al guión, en la respuesta instintiva a los escenarios de rodaje, en la forma de estructurar sus historias, etc.) y de posmodernismo (la estética de la MTV, la práctica de todas las formas posibles de distorsión de la imagen y del tiempo en sus películas), unida por supuesto a la brillantez de la ejecución -estamos hablando de un cineasta que rueda con el instinto infalible de un músico de *jazz*: todo "le entra", aunque vaya contra las reglas del libro de estilo- es lo que hace de Wong Kar-wai un caso tan fascinante y nos obliga a encarar su cine replanteándonos algunas ideas que podamos tener sobre el estado de la narración audiovisual.

En **Deseando amar**, el anhelo de una pareja a la sombra de otra pareja (la que presumen que han formado sus respectivos esposos) lleva a Maggie Cheung y a Tony Leung a inventar un particular lenguaje indirecto: se hablan de usted entre sí y se tutean cuando imaginan/escenifican la relación de los "otros". Este juego de lenguaje evoca los que practica Wong en su cine: director posmoderno (dicho en su sentido sustantivo), sabe que ya no puede contar una historia como si fuera la primera vez pues ese "como si" sería ya una impostura posmodernista -ahora es adjetivo- que enmascararía la perdida inocencia de la ficción. Pero Wong no reacciona a esta pérdida con angustia y recurre a todo tipo de artificios estéticos, en especial los que definen la época en la que vive, quizá porque intuye que es la única for-

Happy Together

ma de restituirla, de mirarla. A diferencia de sus colegas modernistas no teoriza sino que rueda sin complejos. Habrá quien no comparta su postura, quien no vea su cine así. En todo caso, es un placer ver sus películas: son música para los ojos. *In the mood for Wong*.

NOTAS

1. Ver, en *Nosferatu* 11, "Ante la puerta de Rasho", en donde sugiero que dicho efecto neutraliza el rechazo a identificarse con quienes no son blancos merced a una *"estilización en la que la lejanía cultural se funde con la temporal bajo el manto de raso de lo exótico"*.

2. Cito de la traducción de José Mª. Álvarez *Poesías completas*, de Konstantino Kavafis. Hiperión. Pamplona, 1976.

3. Entrevista con Tony Rayns, en "Poet of Time". *Sight & Sound*. Septiembre 1995.

4. Que es la de su inseparable Chris Doyle, el australiano responsable del inimitable -pero imitado- estilo visual del cine de Wong, exceptuando la primera y la última de sus siete películas, así como el primer segmento de **Chungking Express**. El otro gran responsable del aspecto y el ritmo de su cine es William Chang, director artístico desde su *opera prima* y montador desde la tercera, **Las cenizas del tiempo**.

5. También podía haber quitado el *reggae* que se oye en un *jukebox* de **Chungking Express** tres años antes: *"It's not everyday we gonna be the same way / There must be a change"* es un estribillo que vale tanto para las parejas que muestra como para la ciudad en la que viven.

6. Puede contemplarse el *affiche* previsto para la película en la página 29 del especial de *Cahiers du Cinéma* "Made in China" (1999, sin fecha mensual). La iban a protagonizar la memorable pareja de **Deseando amar**, Maggie Cheung y Tony Leung.

7. De hecho, Wong concibió **Días salvajes** como una historia en dos episodios; del segundo sólo queda una secuencia, la última del film, que muestra a Tony Leung solo en su cuarto (dado que el actor no ha aparecido en ningún momento anterior de la película, el efecto es chocante). Algo similar le ocurrió con **Chungking Express**: concebida originalmente como una historia en tres episodios, acabó rodando sólo dos; el tercero, desarrollado, se convirtió un año después en **Ángeles caídos**.

8. Ver *The Parade's Gone By*, de Kevin Brownlow. University of California Press. 1968. Página 207.

9. Un completo repaso, imposible de esbozar aquí, al repertorio de recursos formales del cine de Wong, que incluye una explicación de cómo rueda sus espectaculares escenas de acción, se puede encontrar en el último libro de David Bordwell: *Planet Hong Kong*. Harvard University Press. 2000. Páginas 270-289.

10. En algunos sitios no ayudó mucho que uno de los *fans* fatales de la película fuera Quentin Tarantino, quien llegó a formar una compañía llamada Rolling Thunder, afiliada a la poderosa Miramax, para distribuirla en Estados Unidos. Asociado a tal intermediario, Wong sufrió de forma injusta y decididamente miope el rechazo (también injusto) que entonces generaba la "tarantinitis".

11. Wong tiene una imagen muy *cool*, asociada a esas gafas negras que nunca se quita. Los curiosos pueden verle con gafas "de ver" en el catálogo de la Semana de la Crítica de Cannes de 1988: pierde mucho.

El cine de la diáspora de Stanley Kwan

De la metáfora a la dislocación

1984an debuta egin ondoren, Stanley Kwan-ek, azken bi hamarkadetako Hong Kong-eko zinegile garrantzitsuenetako bat eta kolonia ohi britainiarraren zinemaren "Bigarren Ukina" izenekoaren kideak, bere karreran zinema asiarra garaikideko emakumezko pertsonaia konplexu, interesgarri eta sinesgarrienetakoak sortu ditu, gaur egungo zinema txinatarraren aktoresa onenen lankidetzaz.

Bérénice Reynaud

Personaje fundamental de la "Segunda Ola" cinematográfica de Hong Kong, Stanley Kwan realizó su aprendizaje con las futuras luminarias de la "Nueva Ola" -Ann Hui, Patrick Tam, Yim Ho, Tony Haumientras éstos descubrían su propio lenguaje cinematográfico trabajando para TVB, un canal de televisión abierto a la experimentación a finales de los años 70 (1), primero como actor -*"Era malísimo"*, dice (2)- y posteriormente como un apreciado ayudante de dirección. En 1984, una productora independiente, Pearl City, en colaboración con Shaw Brothers (entonces el mayor estudio de Hong Kong), le dio la oportunidad de dirigir su primera película, **Mujeres** (*Nüren Xin / Women*), en la que trabajaron las tres estrellas que conoció trabajando para **La historia de Woo Viet** (*Hu Yue De Gushi*, 1981), Chow Yun-fat, Cora Miao y Cherie Chung. Tras las normas del género (comedia costumbrista contemporánea, triángulo amoroso), se asoman ya algunos elementos subversivos: una verdadera amistad entre mujeres, unos protagonistas homosexuales creíbles, un desarrollo de los personajes complejo y sutil... Será, sin embargo, con su segunda película, **Amor malgastado** (*Dixia Qing / Love Unto Waste*, 1986), con la que Kwan exponga con maestría los tropos estilísticos de la primera parte de su carrera. A primera vista, **Amor malgastado** es una falsa película policiaca. Cuando la joven cantante tai-wanesa Yuk-ping (Tai Chin) es asesinada, la vida despreocupada, hedonista y, en última instancia, vacía de sus amigos -la aspirante a actriz Jade Screen (Elaine Jin), la modelo Billie (Irene Wan) y el *playboy* malcriado Tony (Tony Leung Chiu-wai)- se verá sujeta al escrutinio de un policía tipo Colombo, cínico y sin afeitar (Chow Yun-fat). A medida que la acción se va desarrollando a unos niveles cada vez más complejos, queda claro que el asesinato de Yuk-ping nunca se va a resolver y que la fascinación del policía por la mujer muerta -reflejo de la de Dana Andrews por Gene Tierney en **Laura** (*Laura*, 1944), de Preminger- refleja la conciencia de su propia e inminente muerte -el cáncer le está carcomiendo poco a poco-. Es significativo que el "momento de la verdad" tenga lugar en una conversación entre el policía y Tony, el primero en una cama de hospital y el segundo al pie de la misma.

A pesar de estos (discretos) paréntesis de intimidad entre hombres, desde **Mujeres** hasta **Rosa roja, rosa blanca** (*Hong Meigui Bai Meigui / Red Rose, White Rose*, 1994), Kwan se inscribe claramente como un realizador de "películas de mujeres" -al estilo de Cukor, por así decirlo- en la tradición del melodrama chino, o *wenyi pian*. En sus primeros seis largometrajes se centró en la expresión de la subjetividad femenina y, con la colaboración de algunas de las mejores actrices del cine chino, creó unos retratos de mujeres de trazo fino y creíble. Por otra parte, si estas protagonistas femeninas tienen una presencia cinematográfica tan potente es "también" porque Kwan las utiliza como metáforas de "su" propia

Rosa roja, rosa blanca

subjetividad -como una capa o máscara de sus deseos y añoranzas románticas, de su situación problemática como hombre *gay* dentro de la cultura china del Hong Kong post-colonial-.

Carmín (*Yanzhi Kou / Rouge*, 1987), el primer -y, hasta el momento (3), único- éxito comercial de Kwan, mezcla el género *wenyi* con las historias de fantasmas, entonces muy populares en Hong Kong (4), a la vez que entrecruza el pasado y el presente -una estrategia que seguirá desarrollando en **Ruan Lingyu / La actriz / En escena** (*Ruan Lingyu / Actress / Center Stage*, 1991)-. En los años 30, la cortesana Fleur (la diva *pop* Anita Mui) vive un amor apasionado con Chen-Pang, descendiente sensible pero débil de una familia rica (Leslie Cheung); ante la oposición que suscita su amor, los dos amantes deciden suicidarse, pero, una vez que llega al infierno, Fleur se da cuenta de que Chen-Pang no le ha seguido y vuelve al Hong Kong actual como un fantasma muy seductor en busca de su amor perdido. En **Ruan Lingyu / La actriz / En escena**, Kwan examina su propia fascinación por Ruan Lingyu, la legendaria estrella del cine mudo de Shanghai (apodada, a veces, la "Garbo china") que se suicidó en 1935 a la edad de 25 años. En un gesto de deconstrucción post-moderna, pero también como una forma de expresar la propia subjetividad dislocada de Ruan, Kwan cambia continuamente de formato (un repertorio de colores sofisticados en 35 mm. y unos decorados atractivos para la reconstrucción de las partes históricas; una cámara de vídeo de mano en blanco y negro para las entrevistas actuales; fragmentos de películas o fotografías originales que se han conservado hasta nuestros días), de ciudad (Shanghai frente a Hong Kong) y de época (los años 30 y los 90). Maggie Cheung (que obtuvo en Berlín el Premio a la Mejor Actriz por su trabajo) pasa también continuamente de representar a la histórica Lingyu a dar cuerpo a Maggie, una mujer de la actual Hong Kong.

Amor malgastado, **Carmín** y **Ruan Lingyu / La actriz / En escena** se centran todas ellas en el misterio que rodea a la muerte de una mujer -desde el asesinato sangriento y sin resolver de Yuk-ping hasta el ambiguo homicidio/suicidio de Fleur, pasando por la decisión solitaria de morir de Ruan Lingyu-. Las tres heroínas se equivocan con el objeto de su deseo: siguen enamorándose del hombre equivocado, esto es, aquel que es incapaz de verlas como realmente son. Porque estas mujeres andan sobre una línea delgada que separa su verdadero yo de la máscara, la actuación de la prostitución. Fleur es una cortesana en el sentido tradicional de la palabra -refinada, educada y versada en las artes musicales-, que, desde su primera aparición (Mui aplicándose el maquillaje, el "carmín" del título), se construye como una artista. Cuando conoce a Chen-Pang, está vestida con atuendo de hombre, cantando y cautivando a los clientes del burdel con su mirada altiva (5). Para la opinión pública (6) de la época, Ruan Lingyu, como actriz, se encontraba a tan sólo unos pasos de la prostitución y, lejos de aceptar

Carmín

únicamente papeles de "chica buena", corrió enormes riesgos al representar a una prostituta callejera en **La diosa** (*Shen Nü*, 1934), de Wu Yonggang, y a una joven escritora tentada por la prostitución en **Una mujer nueva** (*Xin Nüxing*, 1935), de Cai Chusheng; se agotó intentando contener las habladurías acerca de su vida profesional y privada, y, finalmente, fracasó. El personaje más moderno de todos ellos, Yuk-ping, creyó que podría tenerlo todo -llevar la vida de una chica moderna y *chic* en Hong Kong y una carrera en ciernes como cantante- confraternizando con hombres ricos y conservando en el corazón su secreto amor taiwanés... Las tres películas muestran a la máscara a punto de caer ante la insistencia de aquello que oculta por ser reconocido.

Desde sus comienzos, el cine chino ha utilizado la figura de la mujer como una metáfora de la difícil historia del país y de su doloroso acceso a la modernidad en los primeros tiempos de la República. Por una parte, la prostitución se convirtió en un signo de la enorme debilidad del país ante los invasores extranjeros y, por otra, fueron los cuerpos de las mujeres el frente en el que se libró la batalla de la modernidad. En el cine de Kwan, la figura más perfecta de esta dislocación/desplazamiento es la interacción, elegante y fluida, existente entre el desarraigo permanente de Ruan Lingyu (hija de una sirvienta entre intelectuales y nuevos ricos, que habla cantonés y el dialecto de Shanghai en una industria en la que imperaba el mandarín) y la diaspórica Maggie Cheung (nacida en Hong Kong y criada en Inglaterra). La figura del doble aparece ya en **Amor malgastado**, donde el personaje de Jade Screen refleja el de su compañera de habitación, Yuk-ping; cuando muere la primera, la segunda vuelve en su lugar a Taiwán para reunirse con algo que había perdido durante todos sus años en Hong Kong. Allí descubre que está embarazada del novio de su mejor amiga. Como primera película que dirigió en el Continente, **Ruan Lingyu** muestra la fascinación de Kwan por cierta imagen de China que ya no existe -cosmopolitismo, orgullo nacional herido, experimentos sociales y artísticos, así como el intercambio abierto entre Hong Kong y el Continente-. **Carmín** era ya una exploración de esta nostalgia (7) y Fleur, repudiada tanto en el periodo clásico por enamorarse de alguien que no pertenecía a su clase (8) como en la era moderna del *rock'n'roll*, las mujeres de carrera y el distanciamiento emocional -desplazada en el infierno, donde le falta su amante, y entre los vivos, a los que atemoriza-, es la metáfora perfecta de este sentimiento de pérdida y desplazamiento que experimentan los residentes en Hong Kong -muchos de ellos procedentes de familias de trabajadores inmigrantes y empobrecidos-. El anhelo de Fleur por un amor imposible que nunca fue tan intenso como ella imaginó representa el duelo por una China perfecta y unificada que nunca existió. Y Kwan sugiere sutilmente que una decepción similar pudo ser la que mató a Ruan Lingyu. Entusiasmada con las posturas izquierdistas

de los estudios Linhua y prestando su cuerpo para retratar a mujeres revolucionarias o víctimas de la pobreza, la actriz fue, sin embargo, traicionada por Cai Chusheng, el director más políticamente comprometido de todos ellos (9). Mientras que Fleur, enfrentada a la verdad, tiene el valor de retirarse, Ruan Lingyu se convirtió en un fantasma vacilante de la gran pantalla, en un objeto de fascinación aclamado por chinos de todas las ideologías políticas.

En **Luna llena en Nueva York** (*Ren Zai Niu Yue / Full Moon in New York*, 1989) y **Rosa roja, rosa blanca**, Kwan descompone la figura de la femineidad en varios retratos divergentes de mujeres. Relato del encuentro de tres mujeres emigrantes chinas en Nueva York -una actriz sin éxito (Sylvia Chang) que va y viene entre una complicada vida sentimental y un padre prisionero de la nostalgia por el Kuomintang, una mujer de negocios dura como una roca (Maggie Cheung) que ha de enfrentarse a su propia ambigüedad sexual y una novia procedente del Continente (Siqin Gaowa), perdida en el estilo de vida de su marido americanizado-, **Luna llena en Nueva York** es un film problemático, ya que es abiertamente demostrativo y funciona casi únicamente a un nivel metafórico. Kwan nos ofrece incluso las claves: cada una de las mujeres representa a una de las tres Chinas, los personajes hablan sin rodeos sobre si la homosexualidad es algo chino o no, y la imagen fálica de Stella, la lesbiana vestida con un abrigo de piel, denota un fetichismo típicamente *gay* (10). Para entonces, Kwan era bastante consciente de que ocultaba su subjetividad tras las historias de amor de sus heroínas, y **Luna llena en Nueva York** supone un intento valiente, si bien defectuoso, de dar al público pistas suficientes para dejar la máscara a un lado. Malinterpretada en el momento de su estreno como una parábola anterior a 1997 de la división de China, **Luna llena en Nueva York** es en realidad una compleja meditación acerca de la posibilidad/imposibilidad de los deseos no conformistas en el seno de la sociedad china. Como tal, en unos cuantos momentos preciosos, es capaz de ir más allá de la metáfora y dar en el blanco: Hsiung-ping (Sylvia Chang), en una entrevista con un director de reparto, describiendo insolentemente las horribles torturas infligidas por la Primera Emperatriz China a su rival (para afirmar que las mujeres chinas no son esas sumisas criaturas orientales, sino que son también capaces de representar a Lady Macbeth); Fengkiu (Maggie Cheung) besando furiosa y desesperadamente a un hombre en una escalera, y posteriormente llorando en brazos de Stella, lamentando el amor perdido y confuso que siente hacia la mujer y consciente de que, antes o después, como una hija china respetuosa, terminará aceptando un matrimonio convencional.

Rosa roja, rosa blanca se trata de un trabajo más conseguido y sofisticado. Fiel adaptación de una novela de Eileen Chang (11), analiza la sexualidad de sus protagonistas como el punto y la expresión de su desplazamiento esencial como sujetos chinos -un tema que le toca íntimamente a Kwan-. Educado en el extranjero, donde tuvo sus primeras experiencias sexuales con una prostituta francesa y, posteriormente, con una china "fácil" de ultramar en Escocia, Zhen-bao (Winston Chao) se cree el parangón del "hombre chino moderno". Sin embargo, al enfrentarse a las demandas emocionales de las dos mujeres de su vida, su fachada de autocontrol y corrección comienza a desmoronarse, siendo la crueldad su único recurso. Aquí son la fantasía, la inseguridad y el deseo errante del hombre los que convierten a las mujeres en una metáfora de un país dividido y débil. En los años 30, Shanghai, dividida en varias concesiones extranjeras, es un campo abierto para las inversiones provenientes del extranjero (el propio Zhen-bao trabaja en una empresa británica). Mientras, la Guerra Civil entre nacionalistas y comunistas destroza el país y los japoneses han comenzado su invasión por el norte. Atrapado sensual y emocionalmente por Jiao-Rui (Joan Chen, en la que puede considerarse su mejor actuación), su "Rosa roja", Zhen-bao es incapaz de comprometerse con ella, porque la ve como un "hotel", esto es, un lugar de paso mientras construye su propia casa; como él, ella ha pasado varios años en el extranjero, flotando entre las tradiciones chinas y la modernidad occidental, pero, al contrario que él, ella tiene el valor para enfrentarse a sus propias contradicciones, estupidez y sentimiento de pérdida. Sin embargo, al estar ella casada con un amigo suyo, él no puede poner en peligro su posición ni la aprobación de su madre uniéndose a una divorciada. Así que construirá un hogar perfectamente patriarcal, reduciendo a su inocente y frígida esposa, Yen-li (Veronica Yip), a la sumisión y la neurosis, mientras que él, haciendo gala de su espíritu práctico, frecuentará la prostitución.

Cumbre del estilo metafórico de Kwan, **Rosa roja, rosa blanca** es una obra fundamental. En ella, Zhen-bao se hace eco del personaje de Tony Leung Chiu-wai de **Amor malgastado**, *"cuya relación ondulante con Billie refleja la incertidumbre de la época, pero también la búsqueda de amarras"* (12) en su necesidad infantil y desesperada de agarrarse a algo. Ambos son incapaces de hacer feliz a una mujer y terminan dañando seriamente varias vidas. Es posible que a los fantasmas les guste vagar entre el cielo y la tierra, y a los marineros perderse en la mar; en cualquier caso, la relación de los chinos con la idea

querida de la patria es tan problemática como la construcción de su sexualidad. **Rosa roja, rosa blanca** marca también la transición hacia las películas más recientes de Kwan (13), **Agárrate fuerte** (*Yue Kuaile, Yue Duoluo / Hold You Tight*, 1997) y **Los cuentos de la isla** (*You Shi Tiaowu / The Island Tales*, 1999). De nuevo aquí, la figura de la femineidad se divide en varios personajes. Pero, mientras tanto, ha ocurrido algo irreversible -algo que marca el comienzo de lo que algunos consideran la "segunda etapa" de la carrera de Kwan, en la que la metáfora femenina da paso a una temática *gay* más claramente marcada-. Con su contribución a la serie patrocinada por el BFI **Un siglo de cine**, materializada en **Yang + Yin: el género en el cine chino** (*Nansheng Nüxiang / Yang + Yin: Gender in Chinese Cinema*, 1996), Kwan se quitó la máscara y "salió del armario" como un realizador *gay*. Investigación basada en la serendipia sobre las huellas dejadas por el deseo no ortodoxo u homoerótico de los filmes clásicos -desde **La carretera** (*Da Lu*, 1934), de Sun Yu, y **Dos hermanas sobre el escenario** (*Wutai Jiemei*, 1965), de Xie Jin, hasta **Adiós a mi concubina** (*Bawang Beiji*, 1992), de Chen Kaige, las historias de Zhang Che o John Woo basadas en la vinculación afectiva entre héroes masculinos y las fantasías de Tsui Hark sobre transformaciones sexuales-, **Yang + Yin: el género en el cine chino** construye la historia del cine chino como el único "país" posible para un cinéfilo desplazado. Un país obsesionado por una figura ausente, la del padre del director, que murió demasiado joven y que, emocionalmente, se encuentra demasiado lejano -pero que, en cambio, está poblado por hombres que luchan, se desean y establecen vínculos afectivos entre ellos, por héroes marginales y proscritos sexuales-. Un país en el que Kwan comparte el mismo espacio y las mismas inquietudes que sus colegas de Taiwán y del Continente, en el que la obsesión por la patria y la paternidad es entendida tanto por los realizadores *gays* como por los "heteros". Un país en el que a las mujeres ya no se les pide que reemplacen a las figuras del deseo masculino, sino, más bien, que abran nuevos horizontes e interrogantes. Por toda su nueva y fascinante percepción de la historia cultural china, **Yang + Yin: el género en el cine chino** alcanza el clímax en una conversación que Kwan mantiene con su madre, en la que hablan tanto de su amor por la ópera cantonesa -que, en última instancia, no es más que una escenificación de la fractura del sujeto femenino: una mujer que, al interpretar a un hombre, se convierte en el objeto de deseo del público femenino- como de su sonriente aceptación de la homosexualidad de su hijo. Con **Memoria personal de Hong Kong: pese a todo, aún te quiero** (*Nian Ni Hao Xi / A Personal Memoir of Hong Kong: Still Love You After All*, 1997) (14), Kwan continúa su exploración de la conjunción entre el espacio público y privado, el cine y la sexualidad. Empezando por su infancia de clase obrera en un apartamento diminuto, Kwan describe su ciudad como un lugar con una resistencia implícita a la presencia occidental, un lugar de recuerdos culturalmente determinados de cine y ópera, pero también un terreno abonado para la exploración de los deseos particulares del hombre.

En **Agárrate fuerte** y **Los cuentos de la isla** son los hombres los que no consiguen lo que quieren. Construida sobre una serie de *flashbacks* y saltos hacia adelante en el tiempo que tejen un intrincado tapiz de emociones, encuentros casuales y preguntas sin respuesta, la primera película revela la historia de dos mujeres (interpretadas ambas por Chingmy Yau) -Ah Moon, el ama de casa trastornada y caprichosa que muere en un accidente de aviación, y la divorciada Rosa, que tiene el coraje de abandonar Hong Kong por Taipei y reinventarse a sí misma-. Tras la muerte de Ah Moon, su marido, Fung Wai (Sunny Chan), intentará descifrar quién era realmente su mujer. Jie (Ko Yue-lin), que va y viene entre su Taiwán natal y Hong Kong, mantiene un apasionado romance clandestino con Ah Moon y, posteriormente, sentirá una atracción no menos clandestina por el afligido Fung Wai. El agente inmobiliario *gay* de mediana edad (Eric Tsang), que vive solo con su gato y que va a ligar a los baños, entabla una amistad desinteresada con Fung Wai, con el que pasará horas de conversación íntima sin dar el más mínimo paso. En una novedad estilística para Kwan, la imaginativa narración del film refleja la fluidez de los intercambios e identidades sexuales. La única trayectoria lineal es la que transcurre desde las primeras imágenes de la película en el viejo aeropuerto de Kai Tak hasta el final, junto al recientemente acabado puente de Tsing Ma. Manzana de la discordia entre los gobiernos chino y británico cuando se diseñó en un principio, ahora el nuevo aeropuerto de la Isla de Lantau lo único que marca es el paso del tiempo. Kwan, que nunca cedió ante la histeria de moda en 1997, ve la entrega de Hong Kong simplemente como un nuevo giro más de la complicada historia de China consigo misma. La siguiente histeria fue la del milenio, precedida poco antes por la amenaza de la gripe china. **Los cuentos de la isla** combina ambos temores en la película más cosmopolita de Kwan hasta la fecha (15), independientemente de que estuviera rodada enteramente en varias de las numerosas islas que rodean a Hong Kong. La crisis económica asiática le ha dado un nuevo sentido al desplazamiento de los realizadores hongkoneses. Incapaces de sobrevivir ya con el mercado

hongkonés y los mercados del Este asiático, no les queda otro remedio que dirigirse a un público internacional y buscar productores en el extranjero -y autores tales como Kwan o Wong Kar-wai parecen estar mejor preparados para ello que los directores puramente comerciales-. **Los cuentos de la isla** se suponía la primera parte de una "trilogía del milenio" producida por la empresa japonesa Pony Canyon (16) y dirigida por tres realizadores asiáticos cuyo impulso común, según Kwan, era *"nuestra respuesta al dominio cultural americano"* (17). Dinero japonés significa actores japoneses, y toda la película está contada desde el punto de vista de un escritor, Haruki Fukuyama (Takao Osawa), que ha venido a la isla para reponerse de un ataque de tuberculosis, y una mujer japonesa, Marianne (Kaori Momoi), que está de visita a una amiga china, Sharon (Michele Reis), una ex-refugiada china que huyó en barco y que actualmente vive en América. A pesar de hablarse cuatro lenguas (mandarín, cantonés, japonés e inglés), la película evita las dificultades que conlleva una "coproducción internacional" tejiendo una serie de lo que en música se llamaría "pequeñas piezas". Si bien el pretexto narrativo de la película es la puesta en cuarentena de la isla, no se trata de una gran ópera existencial como *La peste* de Camus, sino de unos *sketches* escurridizos protagonizados por unos personajes dispares y mal avenidos en una situación de crisis. De nuevo, lo que está en juego es lo que linda con el deseo masculino. Fukuyama trata de reponer su salud pero, igualmente, puede arriesgarse a morir; Han (Julian Cheung) está buscando un respiro de la fama pero le horroriza que le olviden; Bo (Gordon Liu) se mudó una vez a la isla para abrir un hotel con su amante pero fue abandonado por éste y se quedó ahí. En la vida de estos vagabundos emocionales, la isla representa un momento de éxtasis forzado, por lo que la película flota menos libremente (y también satisface menos) que **Agárrate fuerte**, si bien es más abierta en términos de identidad nacional y cultural -convirtiéndola, en sus mejores momentos, en una obra de transición incierta-. A otro nivel, **Los cuentos de la isla** es una reflexión sobre el significado problemático de "hogar" para un residente de Hong Kong dentro de un contexto panasiático. Como dice Kwan en **Yang + Yin: el género en el cine chino**, el hogar, como el género, *"no tiene por qué ser un límite, sino que puede ser también un juego"*.

NOTAS

1. Para las diferencias entre la "Nueva Ola" de Hong Kong (además de los realizadores citados en el texto, debe mencionarse también a Tsui Hark y Allen Fong), que comenzó a hacer películas a finales de los 70, y la "Segunda Ola" (Lawrence Ah Mon, Mabel Cheung, Alex Law, Clara Law, Wong Kar-wai), que se inició a mediados de los 80, así como para el papel que jugó la televisión en el origen de la Nueva Ola, consultar mi artículo "El cine chino desde 1989", incluido en este mismo número.

2. Entrevista con el autor. Hong Kong, abril de 1996.

3. Estoy escribiendo este texto en marzo de 2001.

4. **Los muertos y los mortales** (*Ren Xia Ren*), de Wu Ma, protagonizada por Sammo Hung, arrasó en las pantallas en 1982, y en 1987 se terminó de rodar **Una historia china de fantasmas** (*Qiaoni Youhun*), de Tsui Hark y Ching Siu-tung. Este género disfrutó de un renovado interés a principios y mediados de los años 80.

5. Debería mencionarse también que, para conservarla, Chen-Pang tratará por un tiempo de convertirse él mismo en actor. Cuando, finalmente, Fleur da con él en los tiempos modernos, éste se ha convertido en un extra del cine.

6. *"En China, los actores y las actrices se habían asociado tradicionalmente con los elementos menos respetables y educados de la sociedad: prostitutas, bailarinas y ladrones"*. Michael G. Chang: "The Good, the Bad and the Beautiful: Movie Actresses and Public Discourse in Shanghai. 1920's-1930's", incluido en: Yingjin Zhang (ed.): *Cinema and Urban Culture in Shanghai. 1922-1943*. Stanford University Press. 1999. Página 139.

7. De hecho, el éxito de **Carmín** contribuyó a la ola de películas nostálgicas de Hong Kong, cuyos ejemplos más conocidos son **Días salvajes** (*A Fei Zhengzhuan / Days of Being Wild*, 1991) y **Deseando amar** (*Huayang Nianhua / In the Mood for Love*, 2000), ambas de Wong Kar-wai.

8. **Carmín** saca provecho del personaje de clase trabajadora de Anita Mui (que empezó actuando en la calle a la edad de cinco años). Hay que tener en cuenta también que, mientras que la cortesana (proveniente de un entorno privado del derecho de voto) muere, el vástago de familia noble sobrevive.

9. Cai Chusheng (1906-1968) dirigió varias películas de izquierdas, tales como **La canción de los pescadores** (*Yu Guang Qu*), que fue premiada en el Festival de Cine de Moscú de 1935, **Una mujer nueva** (*Xin Nüxing*, 1935), que sería la última película de Ruan Lingyu antes de su suicidio, y posteriormente, y en colaboración con Zheng Junli, la película en dos partes **El río fluye rápido en primavera** (*Yijiang Chunghui Xiang Dong Liu*, 1947). En Hong Kong, tanto durante como después de la guerra, dirigió o supervisó nuevas producciones izquierdistas, tales como **Lágrimas sobre Pearl River** (*Zhujiang Lei*, 1948). En 1949 fue nombrado presidente de la Asociación de Directores Cinematográficos, puesto que le sirvió para reorganizar el cine chino según las directrices socialistas. Sin embargo, moriría víctima de la Revolución Cultural.

10. Sin embargo, el personaje de Stella tiene múltiples capas debido a la presencia de la actriz Josephine Ku. Ku había protagonizado a una mujer de negocios hongkonesa con una vida sentimental fracasada que volvía a su pueblo natal en una breve visita en **Regreso al hogar** (*Shihui Liunian*, 1984), de Yim Ho, película que marcó un hito al ser uno de los primeros filmes hongkoneses contemporáneos rodados en la República Popular China y que abordaban la división entre los chinos hongkoneses y continentales de una manera penetrante y comprensiva. Siqin Gaowa, una de las mejores actrices continentales de su generación, que representa a la tercera

mujer en **Luna llena en Nueva York**, hizo el papel de la amiga de la infancia de Ku, con lo que Kwan estaba tratando obviamente de rendir homenaje a la película de Ho. Diez años más tarde, Yim volvió a trabajar con Siqin Gaowa, esta vez como la madre del protagonista en **El día que se enfrió el sol** (*Tianguo Nizi*, 1994), rodada también en el Continente. Mientras, en 1993, Kwan dirigió **Especial Siqin Gaowa** (*Siqin Gaowa Ersan Shi*), un incisivo retrato en vídeo de la diaspórica existencia de la actriz.

11. Figura fundamental de la diáspora china, Eileen Chang (Zhang Aileen) nació en Shanghai en 1920 y vivió entre Shanghai, Hong Kong y los Estados Unidos, a donde emigró en 1955 y donde moriría en 1995. Escribió diversos ensayos, relatos y novelas que han marcado a generaciones de lectores chinos, así como guiones, como es el caso de **Larga vida a Missus** (*Tailai Wansui*, 1947), que marcó todo un hito y que fue dirigido por Sang Hu (Kwan muestra un extracto de esta película en **Rosa roja, rosa blanca**). Su vida fue sentimentalizada en **Polvo rojo** (*Gungun Hongchen*, 1990), de Yim Ho, protagonizada por Brigitte Lin. Ann Hui, una de las mentoras de Kwan, llevó dos de sus novelas a la pantalla: **Amor en la ciudad perdida** (*Qingcheng Zhi Lian*, 1984) y **El destino de media vida / Dieciocho primaveras** (*Ban Sheng Yuan / Eighteen Springs*, 1997).

12. Stephen Teo. Comentarios a **Amor malgastado** en *21st Hong Kong International Film Festival: Fifty Years of Electric Shadows*. Urban Council. Hong Kong, 1997. Página 198.

13. A la hora de escribir esto, marzo de 2001.

14. Este documental, rodado en vídeo, formó parte de un proyecto doble que incluía también **Memoria personal de Hong Kong: el tiempo pasará** (*Qu Ri Ku Duo*, 1997), de Ann Hui, y que estaba producido por la influyente productora taiwanesa convertida en crítica cinematográfica Peggy Chiao.

15. Aunque estaba localizada en Nueva York, mezclaba cantonés, mandarín e inglés, y el personaje interpretado por Sylvia Chang estaba emocional y sexualmente ligado a hombres de raza blanca, **Luna llena en Nueva York** se circunscribía enteramente a la comunidad china.

16. Los otros dos realizadores eran Edward Yang en Taiwán y Shunji Iwai en Japón. Edward Yang terminó **Yi Yi / A**

la una, a las dos (*Yi Yi / A One and a Two*, 2000), pero Shunji Iwai finalmente se retiró del proyecto.

17. Entrevista con el autor. Lamma Island, abril de 1999.

Adiós a mi concubina

La steadycam y el trípode

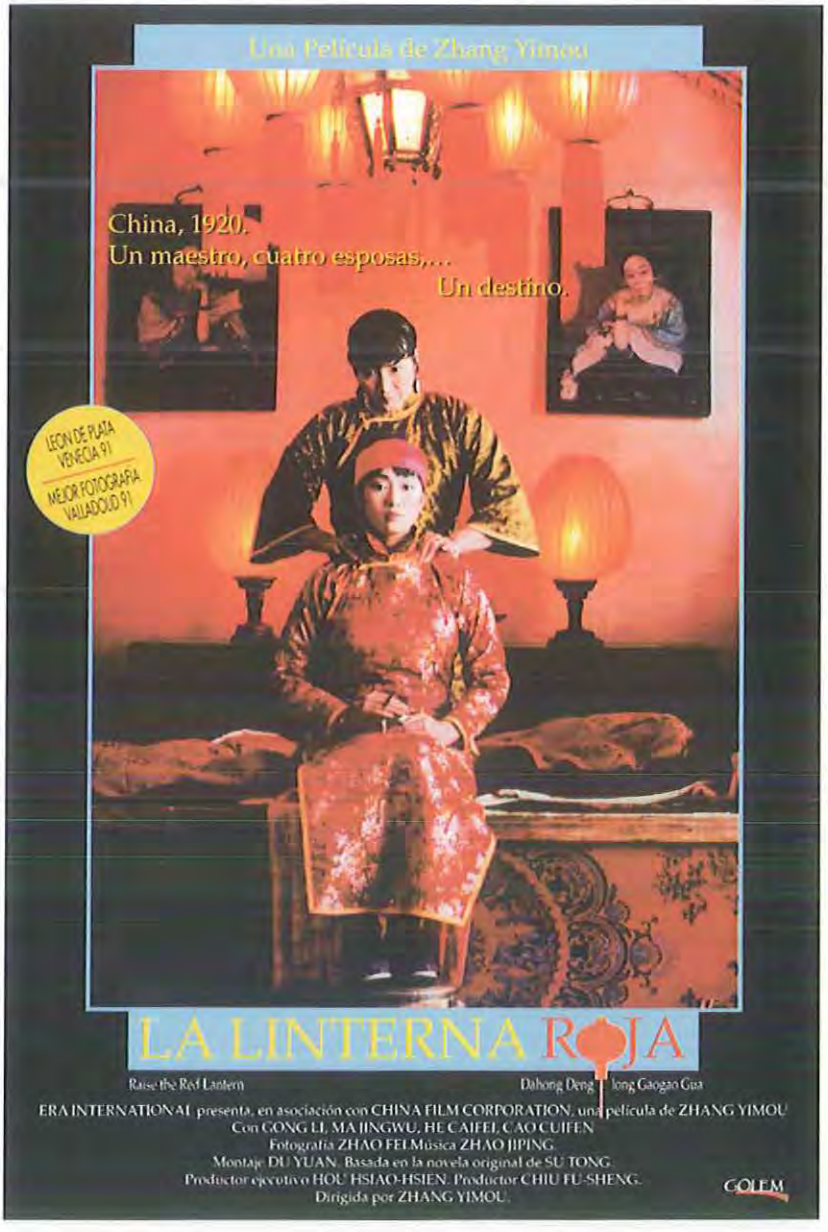
El cine de Chen Kaige y Zhang Yimou

Roberto Cueto

Erabat ezezaguna gure artean duela bi hamarkada eskas arte, zinema txinatarra, betidanik testuinguru politiko aurkako eta baldintzatzailean garatzera kondenatuta, gutxi-asko ohizkoa izaten hasi da Mendebaldeko pantailetan eta zinema-jaialdietan. Chen Kaige eta Zhang Yimou-en izenak funtsezkoak izan dira agertze honetarako. Zinema txinatarraren bertute eta ezen primerako adibide dira, eta aldi berean XX. mendeko gizarte txinatarraren erretratu dotorea eskaini dute beren obran.

En una de las más hermosas escenas de **Vivir** (*Huozhe*; Zhang Yimou, 1994), la bayoneta de un soldado desgarra la tela sobre la que unos cómicos ambulantes escenifican un espectáculo de marionetas; en una secuencia de **Adiós a mi concubina** (*Bawang Beiji*; Chen Kaige, 1993), un niño ha de sufrir la brutal amputación de un dedo para ser admitido en la escuela de cantantes de la Ópera de Pekín. Dos significativos momentos que no sólo ejemplifican la admirable capacidad del moderno cine chino para integrar el elemento simbólico de manera natural y fluida dentro de una narrativa realista, para convertir la opacidad metafórica en transparencia comunicativa, sino que también resumen en escasos segundos los avatares y tensiones de toda una cinematografía: el militarismo aplastante que impide el libre desarrollo de una expresión artística y el individuo que debe quedar irremediablemente emasculado para integrarse en el sistema. Hablamos de un cine que ha tenido que lidiar durante casi toda su historia con un contexto político siempre hostil y condicionante, no importa cuál fuera su signo: la exaltación patriótica propiciada por la guerra chino-japonesa, la censura anticomunista impuesta por el Kuomintang, la férrea directriz ideológica que marcó la nueva República Popular o los desmanes perpetrados por la Revolución Cultural. Frente a cinematografías sólidas y fecundas cuyo tardío descubrimiento se debió a pura ignorancia y desinterés por parte de Occidente, la china necesitaba encontrarse a sí misma antes de darse a conocer fuera de sus fronteras. Un proceso arduo que sólo se ha visto recompensado muy recientemente, pues hace menos de veinte años que el "nuevo cine chino" (1) empieza a ser distribuido en todo el mundo. Y si, por ejemplo, Akira Kurosawa fue un nombre clave para que el cine japonés se expandiera por Occidente, China ha necesitado de Chen Kaige y Zhang Yimou para abrirse paso e incluso para crear cierta *nouvelle vague* que la crítica no ha tardado en etiquetar con el algo caprichoso término de "Quinta Generación" (2).

El caso es que el nuevo *boom* del cine chino -que también ha propiciado el interés por parte de festivales de cine y distribuidores hacia otras cinematografías hasta ahora ignoradas, como la vietnamita, taiwanesa o coreana- y esa repentina popularidad de Chen y Zhang coincidió con un relativo aperturismo político y cierta desconfianza hacia el sistema que era vista con buenos ojos en Occidente, siempre receloso de la enigmática autarquía del gigante chino. Y aunque se trate de un aspecto más bien anecdótico, no dejó de tener su peso la presencia de una estrella nacional como era la actriz Gong Li, habitual colaboradora de ambos directores y difusora de cierto *glamour* exótico que publicitó aún más su obra y que incluso aportó sus buenas dosis de amarillismo gracias a su relación sentimental con Zhang. Nominaciones al Oscar de filmes como **Adiós a mi concubina** o **La linterna roja** (*Dahong Denglong Gaogao Gua*; Zhang Yimou, 1991) y la larga retahíla de premios recopilados por Zhang en festivales internacionales llamaron la atención hacia un cine que, en



este caso, sí afrontaba una auténtica renovación estética y buscaba una voz propia. Quizá el resplandor de Chen y Zhang ha oscurecido la obra de otros colegas de promoción (realizadores como Tian Zhuangzhuang, Peng Xiaolian, Zhou Xiaowen, Huang Jianxin o Li Shaohong) hasta el punto de que nuestro conocimiento del moderno cine chino es mucho más incompleto de lo que queremos pensar. Sin embargo, también es cierto que ambas filmografías no sólo trazan un lúcido fresco de la historia de China desde el fin del imperio y la proclamación de la república de 1912 hasta nuestros días, sino que materializan las virtudes y defectos de una cinematografía que sigue moviéndose en las contradicciones endémicas a su peculiar infraestructura económica y sistema social, aspectos tan decisivos ambos a la hora de crear un mensaje libre de ataduras censoras o de conseguir financiación para sacar adelante una película en un país cuya industria cinematográfica ha estado nacionalizada durante décadas.

Las figuras de Chen y Zhang están unidas tanto por inquietud generacional como por experiencia vital y profesional. Nacidos con sólo un año de diferencia (el primero en 1952 y el segundo en 1951), los dos se gradúan en 1982 en la Escuela de Cine de Pekín y colaboran en **Tierra amarilla** (*Huang Tudi*, 1984) y **El gran desfile** (*Da Yuebing*, 1985), de las que Chen es director y Zhang director de fotografía. Como les sucede a todos los realizadores nacidos alrededor de los años cincuenta, ambos están marcados por el trauma de la Revolución Cultural, que tuvieron que sufrir en su adolescencia y juventud, así como por haber despertado en algún momento las sospechas del régimen: Chen tendría que denunciar en público las "actividades contrarrevolucionarias" de su padre, el cineasta Huai'ai Chen, mientras que Zhang era objeto de estrecha vigilancia porque parte de su familia se había exiliado a Taiwán tras la victoria de Mao Zedong. Desterrado a los remotos estudios cinematográficos de la provincia de Guangxi, Zhang había participado como operador en un film que marca oficialmente el comienzo de la "Quinta Generación", **Uno y ocho** (*Yi Ge He Ba Ge*; Junzhao Zhang, 1984). Aunque basada en un poema de Gao Xiaochuan, escritor totalmente adepto al sistema, la oficina de censura política obligó a numerosos cambios en el montaje definitivo, ya que consideraba que el film no mostraba con la suficiente convicción y claridad las virtudes del comunismo. Fue el primer encontronazo de Zhang con la censura, pero también el que afianzó unos principios de resistencia al régimen que se irían consolidando en sus posteriores películas como director. Sin embargo, será el reencuentro con su antiguo compañero de estudios y amigo Chen Kaige el que permita poner en pie el film definitivo para afianzar los fundamentos de la "Quinta Generación", **Tierra amarilla**, una obra que afronta de manera mucho más directa la crítica al sistema y que será decisiva para el descubrimiento del cine chino en Occidente.

Sorgo rojo

1. Naturaleza muerta

La "modernidad" del cine chino de los ochenta y noventa no puede entenderse -como, de hecho, ocurre con casi todo el cine oriental- sin la asimilación de una tradición anterior, antes que con la ruptura insolente con ésta, tan habitual en Occidente. Precisamente desde el respeto a esos códigos se produce la mirada torva, el gesto sesgado que permitirá una alternativa, que abrirá un camino que se aparte de la norma generalizada. Norma que en una cinematografía como la china no sólo implica la marginación artística, sino también los mecanismos de represión de un régimen que, durante los años negros de la Revolución Cultural, identificaba al intelectual con el temido "capitalista" y que no dudaba en enviar a cualquier artista bajo sospecha a pasar unas forzadas vacaciones en siniestros recintos eufemísticamente bautizados como "campos de reeducación". En ese sentido, filmes como **Tierra amarilla** o el posterior debut como director de Zhang, **Sorgo rojo** (*Hong Gaoliang*, 1987), enlazan directamente con toda una práctica costumbrista del cine chino que tenía como núcleo temático la denuncia de los matrimonios forzados, una tendencia cuyas más antiguas manifestaciones se remontan a fechas tan tempranas como 1913: **Matrimonio desafortunado** (*Nanfu Nanqi*; Shichuan Zhang y Zhengqiu Zheng). En realidad la crítica -a veces la sátira directa-

contra ciertas instituciones feudales estuvo propiciada por facciones políticas de signo muy diverso, que sabían manipularlas a su gusto: los movimientos reformistas del 4 de mayo de 1919, los nacionalistas de Chang Kai Chek -interesados en suprimir los pequeños estados gobernados por "señores de la guerra"- y, por supuesto, la nueva República Popular instaurada en 1949. Es más, la acción de **Tierra amarilla** se sitúa en 1939, es decir, siete años antes de la definitiva victoria comunista, por lo que su mensaje podría entenderse como una glorificación del progreso iniciado por la revolución de Mao Zedong y como gráfica constatación del lamentable estado de las cosas "antes" del resurgimiento de la "Nueva China". ¿Dónde radica, pues, su fuerza "subversiva", como ha señalado Bérénice Reynaud (3)?

En las primeras secuencias del film, un oficial del ejército comunista llega hasta una remota aldea a orillas del río Huangho en el momento en que se está celebrando una ceremonia nupcial, precisamente el matrimonio forzoso de una adolescente. Como es lógico, el militar -que ha sido enviado a la región con el objeto de recopilar canciones populares- sería capaz desde su (relativo) cosmopolitismo de proponer una perspectiva crítica ante lo que está sucediendo, un rechazo que, además, cuadraría con las directrices ideológicas del partido al ejercer el recién llegado como enviado de la futura República Popular. Chen, sin embargo, cambia rápidamente la focalización de esa potencial mirada escéptica, de manera que ésta ya no se realizará desde lo alto, desde el exterior, sino "desde dentro" del mismo sistema que está siendo cuestionado e incluso reprobado: el festejo nos es mostrado ahora a través de los ojos de

Tierra amarilla

Tsueichiau, una joven aldeana que también habrá de pasar por la misma experiencia en un futuro. La actitud de la muchacha -aislada del resto de participantes, retraída y apoyada contra una pared- y su reacción ante el acontecimiento -en su rostro, aunque impasible, pueden leerse los síntomas de un obvio rechazo- plantea la posibilidad de que sea el propio individuo quien saque sus fuerzas internas para oponerse al entorno, no que lo haga desde una directriz ideológica paternalista. De hecho, a lo largo de todo el film el oficial comunista mostrará cierta insensibilidad para implicarse en el entorno, que él siempre contempla desde la fría curiosidad antropológica. Una insensibilidad que será la causa de la tragedia final, la muerte de Tsueichiau en el río cuando intenta escapar de su marido y reunirse con el oficial, y que Chen ya había preludiado, muy sutilmente, en una de las primeras secuencias de la cinta: cuando el oficial visita la casa de la joven y su padre, un plano nos muestra a ella en primer término, con la atención (aunque no su mirada) totalmente fija en el militar, quien se encuentra de frente al espectador al fondo del encuadre; el contraplano, sin embargo, nos devuelve en primer término al padre de la chica, interlocutor del oficial, ya que éste sólo hace caso al anciano y no muestra ningún interés por la joven difuminada al fondo del plano. No hay que buscar, por tanto, en **Tierra amarilla** una visión benévola del aparato comunista como medio de solventar los problemas de una comunidad, sino más bien lo contrario, la triste constatación de su incapacidad para comprenderlos.

La severa planificación de Chen y el radical tratamiento del color de Zhang convierten a **Tierra amarilla** en una cinta donde el elemento natural se apodera progresivamente del encuadre. Un paisaje yermo, de un amarillo enfermizo, que puede llegar a ocupar hasta dos terceras partes del plano, mientras las figuras humanas quedan empequeñecidas en un escenario absolutamente indiferente a sus ínfimas pasiones. Incluso de manera literal, la tierra devora a los personajes: cuando Tsueichiau regresa a la aldea tras la partida del oficial, su cuerpo queda oculto al perderse detrás de una colina. Obsesionado por una concepción circular del tiempo, Chen trasciende el detalle costumbrista para erigirlo en símbolo de un universo del que no hay escapatoria posible: el simple acto de coger agua del río es para Tsuechiau la prueba fehaciente de su aprisionamiento. No es de extrañar que su primer y último acto de rebeldía, el intento de huida del pueblo, sea sancionado precisamente por el río imperturbable. Como operador del film, Zhang realiza aquí sus primeras experimentaciones con el juego cromático, que tanta importancia habrá de tener en su obra posterior. En contraste con la omnipresente gama de amarillos y tonos terrosos, el rojo no deja de resultar un elemento significativo y provocador, aunque también ambivalente: rojo es el atavío y ajuar de la novia forzada, así como el color de la ropa que se pone Tsueichiau para escaparse con el oficial. Color de la rebelión, la autoafirmación y, lógicamente, de la pasión, pero que también ha sido integrado y desvirtuado por el propio sistema al hacerlo partícipe de una ceremonia feudal: el amor libre fagocitado por una injusta institución matrimonial. Como sucederá después en **Ju Dou / Semilla de crisantemo** (*Ju Dou*; Zhang Yimou, 1989), el estallido pasional generará una terrible reacción represora que asume los mismos signos, formas y colores de su contrario: en **Tierra amarilla** encontramos ya el germen de esa idea, un plano de la tela roja de Tsueichiau bajo las aguas del Huangho, semilla que no prospera, anegada por una naturaleza imbatible.

Esa visión pesimista y telúrica de la naturaleza, ajena a cualquier idealización bucólica o utópica, está también patente en la tercera película de Chen, **El rey de los niños** (*Haizi Wang*, 1987), una obra que forma coherente díptico con **Tierra amarilla**. De nuevo encontramos a un forastero que afronta el encuentro con una comunidad olvidada, pero esta vez el recién llegado no pecará por defecto sino por exceso: será precisamente su intento de integración el que conforme ahora el núcleo dramático del film. El protagonista, Lao Gan, es un miembro de una "unidad de trabajo" destinado como profesor de escuela en una pequeña aldea de las montañas. La relación con un descarnado paisaje que no hace concesiones a

sus habitantes es otra vez traumática, y Chen la muestra con una rigidez aún más espartana que en su primer film. Pero el estatismo de la composición propicia, paradójicamente, la dinámica interna y totalmente lógica de esa naturaleza anquilosada, cuyos imparables y secretos movimientos subterráneos son los que condicionan la posición del actor en el plano, el ángulo de visión elegido por el director y las conductas y psicologías de los personajes. Sin embargo, si en **Tierra amarilla** Chen se había limitado a apuntar, de manera algo pasiva, la imposibilidad del régimen comunista para entender al pueblo chino en toda su complejidad, en **El rey de los niños** opta por el ataque directo. El film es de nuevo la crónica de una frustración, pero ésta no es sólo producto de un entorno hostil, sino también de un sistema político que ha asimilado similares funciones anuladoras, y que Chen retrata metafórica y sinecdóquicamente. Un sistema que ya no es reprobable por su inacción, sino que ahora resulta perjudicial precisamente por sus modos de actuación. Los alumnos de la escuela se limitan a copiar caracteres de la pizarra, sin entender su significado, es decir, repiten consignas, al igual que generaciones de jóvenes memorizaban el Libro Rojo de Mao. Los esfuerzos de Lao Gan se centran en propiciar una tosca "escritura creativa", en estimular la capacidad de los niños para reflexionar y crear su propio discurso. Lógicamente, el régimen -limpiamente descrito en el film con un trazo, la figura de un simple funcionario- apartará a Lao Gan de sus labores por no "seguir los manuales" y el protagonista ha de regresar a una antigua tarea, la de quemar rastrojos en el campo. Si **Tierra amarilla** se cerraba con un plano donde la tierra iba acaparando todo el encuadre hasta ocultar el cielo y clausurar cualquier salida posible, **El rey de los niños** lo hace con un final que quizá resulte más sangrante, porque aquí ha habido un destello de esperanza. Lao Gan contempla los campos que se reciclan mediante fuego para seguir siendo los mismos, consciente de un círculo vital del que no puede escapar y resumido en una narración especular que cuenta a sus compañeros, un relato donde no hay posibilidad de progresión: *"En una montaña había un templo donde vivía un monje que contaba esta historia: En una montaña había un templo donde había un monje que contaba esta historia: En una montaña..."*.

La visión que, por el contrario, ofrece Zhang del mundo rural en su primera película como director, **Sorgo rojo**, no es tan fatalista ni tremendista, tan circunscrita a una insalvable predeterminación. Incluso, asumidos los ingredientes dramáticos que componen la narración, resulta una cinta en cierto modo amable, en la que no hay roces con la ideología imperante (es más, asume dos de sus rasgos más emblemáticos, la crítica al antiguo régimen feudal y el orgullo nacional ante la invasión japonesa) y donde la innovación se busca más en el plano estético. Zhang, de hecho, intentaba desmarcarse de la radicalidad de las primeras obras de Kaige para conectar con un público más amplio, lo que quizá pueda explicar, entre otras cosas, su actual popularidad en Occidente: *"Hay mucha gente que nos critica, a los cineastas de la 'Quinta Generación',*

acusándonos de no saber dirigir actores; que los ponemos en escena, los dejamos allí y nos olvidamos de ellos" (4). Ese contacto más cercano con el actor favorece un cine que en apariencia resulta más humano, en un sentido más accesible y cotidiano del término, no desde el adusto humanismo teórico que propugnaba Chen. Por otro lado, los acontecimientos narrados en **Sorgo rojo**, aunque en gran medida trágicos, dependen de la propia voluntad de los personajes, que ya no son meros sufridores pasivos de un orden microcósmico (o cósmico) sobre el que no es posible injerencia humana alguna.

Al igual que **Tierra amarilla**, **Sorgo rojo** se abre con un cortejo nupcial, con lo cual recuperamos de nuevo la indignación ante la figura de la mujer vendida en matrimonio (5). Pero en esta ocasión el ritual queda desbaratado por la interacción del individuo, mejor dicho, de varios individuos que operan por contundente volición: un bandido que intenta violar a la novia, un jefe de porteadores que impide el hecho y una mujer que se enamora de su salvador. A partir de ese momento un entusiasmo vitalista recorre toda la cinta, en cuanto que el campesino no se siente aplastado por la naturaleza, sino que la convierte en cómplice: la liberación sexual de la mujer se produce, precisamente, en un campo de sorgo, donde el color rojo sí es capaz de expresar el aspecto pasional sin dobles sentidos ni errores de interpretación. Rojo será también el tono dominante del último plano del film, de nuevo canto al espíritu invencible del individuo ante la adversidad (precisamente el opuesto al final de **Tierra amarilla**) e incluso fácilmente interpretable como saludo reverencial al partido comunista, como indicador de un futuro próspero que vendría tras la derrota japonesa. Pero sólo será una efímera ilusión: Chen ya había descubierto el lado oscuro del régimen y Zhang no tardaría en hacer de su querido color rojo un emblema de valores enfrentados e ideales corrompidos.

2. Temible simetría

Si la naturaleza se desvela como adversario todopoderoso e imprevisible, qué mejor que contrarrestar su fuerza con la civilización, con una maquinaria que el individuo pueda controlar y manipular a voluntad. Pero cuando ambos directores describen estructuras sociales más organizadas que las pequeñas comunidades rurales, su mirada se torna aún más pesimista: en algún momento, el sentido originario de una civilización construida para el bien del individuo se ha perdido, y el sujeto se ve superado por el propio sistema que ha creado.

El gran desfile, segunda película de Chen, pretende mostrar la vida cotidiana de un regimiento militar que se dispone a desfilar en la plaza de Tiananmen, intenta retratar sin triunfalismos las aspiraciones, problemas y pequeñas miserias de sus miembros. Un asunto delicado que, lógicamente, tenía que pasar bajo el férreo control del gobierno, hasta el punto de que la copia del film que hoy conocemos es el resultado de significativas alteraciones en el guión y el montaje. Así, una voz en *off* se encarga de respetar la ortodoxia ideológica, mientras que el final

La linterna roja

que habían concebido Chen y Zhang -planos de las botas de los soldados, pies marchando al unísono sin rostro ni identidad- fue sustituido por un cierre que tenía mucho más de propagandístico, escenas de miles de soldados desfilando ante la sede del Partido Comunista; incluso una enfática utilización de la música convierte el fútil sufrimiento de los soldados en un acto de abnegado patriotismo. Por todo ello, **El gran desfile** es un film en muchos aspectos indeciso y contradictorio, en el que descuellan breves secuencias donde podemos entrever la verdadera ideología de la película, en especial aquélla en la que uno de los reclutas le espeta a su oficial que la arcaica disciplina militar no tiene ya ningún sentido para el nuevo pueblo chino. Pero si la voz de Chen está silenciada por el peso de la narración en *off*, la impertinencia de su mirada aún se mantiene: los primeros minutos del film muestran, con una narrativa casi documental, a los reclutas en el vestuario, despojándose de sus ropas y embutiéndose en el uniforme militar; acto seguido, composiciones simétricas aún más inflexibles que las austeras naturalezas muertas de **Tierra amarilla** o **El rey de los niños** muestran hileras de soldados, vehículos alineados con milimétrica precisión y botas percusivas. El ingreso en el ejército implica la definitiva pérdida de identidad privada: no hay nombres ni rostros ni posible proyección empática del espectador en los primeros minutos del film, ya que los barridos de la cámara impiden fijar nuestra atención en el individuo. Sólo una vez que los jóvenes han accedido a la categoría de soldados se vuelven reconocibles, es decir, adquieren personalidad precisamente a través de su renuncia a ella, cuando los planos estáticos los conviertan en simples miembros de una totalidad. Su ética es ahora la exclusión del diferente (*"el que no pueda realizar este ejercicio que salga de la fila"*, es

la constante coletilla de los oficiales), y su aspiración última la conversión del cuerpo físico en mero ideograma: al final del film, el soldado escribe su nombre en la bandera. Desde la lectura manipulada y desvirtuada que parece proponer el film, podría entenderse ese juego retórico como un medio de glorificar el nuevo bautismo del joven en el ejército, de mostrar cómo su mediocre existencia se reviste de sentido a través de la entrega a los intereses del partido. Sin embargo, la intención de Chen debía ser, en principio, muy diferente: la trágica renuncia del espacio individual para ingresar en un orden deshumanizado que exige un íntimo sacrificio personal, una pérdida privada. Un tema que, como hemos visto, se muestra con claridad en **El rey de los niños** y que será la clave para entender su posterior **Adiós a mi concubina**.

La disposición simétrica adquiere pleno valor semántico en dos de las más populares películas de Zhang, **Ju Dou / Semilla de crisantemo** y **La linterna roja**. Las tramas de ambas cintas se disponen alrededor de un espacio cerrado, una vivienda cuyo núcleo es un patio. Es el *siheyuan*, el espacio doméstico tradicional de la cultura china, un microcosmos que reproduce un orden macrocósmico que tiende al hermetismo y la introspección, totalmente contrario a la expansión occiden-

tal. Pero el ideal arquitectónico que aspiraba a la armonización del espacio, que intenta ordenarlo y someterlo a una demarcación precisa, se ha corrompido para convertirse en representación simbólica de un sistema represor. Los primeros planos de **Ju Dou / Semilla de crisantemo** nos muestran al protagonista, Yang-Tianquin, en un espacio natural donde se mueve con cierta libertad, pero enseguida se adentrará -importante: de espaldas al espectador- en una confusa geografía de tejados amontonados que lo asimilan para no permitirle salir nunca más. El desarrollo de su posterior historia de amor con la esposa de su tío, la joven Ju Dou, está marcado por tres precisas acotaciones, tres vistas del patio de la casa donde se desarrolla prácticamente toda la acción, tres planos con idéntica angulación, pero con diminutos y sustanciales cambios en la disposición de sus elementos. En su primera aparición, el espacio abierto constreñido por los tejados del complejo alude, claramente, al aprisionamiento de Ju Dou, otra esposa vendida y mantenida en régimen de esclavitud por su marido. Después de que la joven haya tenido relaciones sexuales con Yang-Tianquin, vemos unas telas -rojas y amarillas- tendidas al sol, indicio de una pasión que ha florecido dentro del rígido y limitado espacio de la cultura patriarcal: las telas rojas habían hecho su aparición como metonimias del coito y la liberación sexual, por lo que nos encontraríamos en los terrenos de una recurrencia textual con obvia carga conceptual. Por último, bien avanzado el film, los amantes son conscientes de que el fruto de su pretendido acto de rebeldía contra el entorno no ha hecho sino perpetuar ese sistema a través de su hijo, Yang-Tianbai, que imita, por mera inercia y sin capacidad de reflexión ninguna, los mecanismos de represión de su antecesor, el difunto marido de Ju Dou: la última aparición del patio nos mostrará aún las mismas telas, pero también una puerta -la del dormitorio de Ju Dou- que se cierra de manera conclusiva, impidiendo a la mujer cualquier salida de ese espacio. En un giro tan cruel como irónico, Ju Dou y Yang-Tianquin tendrán como escenario de su último encuentro sexual la claustrofóbica atmósfera de una bodega, como si su pasión, en lugar de liberarlos, los hubiera convertido en seres aún más encadenados, precisamente porque se han vuelto más vulnerables. La tela roja, que se desató durante el acto sexual, se convierte en icono de muerte al aplastar el cuerpo del asesinado Yang-Tianquin, al igual que antes había sido a un tiempo sinécdoque de la pasión e instrumento de venganza del marido engañado, que la empleará para intentar prender fuego a la casa. Cualquier acto de expresión individual no emancipa al sujeto, sino que acaba por esclavizarlo más.

La linterna roja también se articula alrededor de esa pesimista concepción de la sociedad china en general, de la situación de la mujer en particular. En realidad existe una obvia correspondencia entre ambos niveles, como ha señalado Ma Ning: *"Puesto que la mujer ocupa una posición inferior en la tradicional sociedad china, se ha convertido en una figura*

metonímica con la que aludir a otros grupos desfavorecidos" (6). El trazo geométrico pone aquí aún más de relieve la lógica jerárquica -y, por tanto, tiránica- del *siheyuan*: cuatro concubinas que aguardan en sus respectivos pabellones la llamada del macho fecundante, centro neurálgico y geográfico del espacio habitable. Una existencia, en definitiva, condicionada por la conducta de un elemento patriarcal y masculino que sólo deja un minúsculo resquicio para el movimiento de la mujer: la manipulación de los propios reglamentos de la vida palaciega como único medio para crear un espacio privado de libertad. Si Ju Dou afirmaba su identidad manteniendo fugaces escarceos sexuales con su pariente y dando un sesgo de clandestinidad a una institución en apariencia tan respetable como la maternidad, la protagonista de **La linterna roja**, Songlian, se entrega a un maquiavélico juego de poder para ganarse la predilección afectiva del hombre al que ha sido vendida, es decir, se une a su rival para construir sobre él su reducto personal: en definitiva, elige la manumisión -y su aceptación implícita de las reglas del sistema- antes que la liberación. En ambos casos, sin embargo, el intento culmina en fracaso, destrucción física para Ju Dou (que se autoinmola en el fuego) y psíquica para Songlian (que acaba enloqueciendo). El rojo sigue siendo el tono dominante en **La linterna roja**, pero su aparición en la forma de esa luz que se enciende cada vez que el señor quiere tener relaciones con una de sus concubinas no es sino lógica concatenación con el pesimismo que destilaban los minutos finales de **Ju Dou / Semilla de crisantemo**: el acto sexual ya no es un impulso libertador, sino que ha sido canalizado, domado y ordenado por la propia estructura opresora.

Aunque este amargo díptico de Zhang -probablemente sean los filmes más oscuros de toda su filmografía- se ambienta en los años veinte, antes de la revolución comunista, posee cierta capacidad de abstracción que permite una lectura fácilmente extrapolable a otros momentos históricos o incluso otras geografías (el mito de la "universalidad" de la obra de Zhang frente a la de otros directores chinos -como el mismo Chen-, que ha favorecido su mayor difusión en Ocidente). La presencia de un elemento dictatorial -el anciano y el niño de **Ju Dou / Semilla de crisantemo**, el ceremonial de **La linterna roja**- puede ser fácilmente identificable con un partido político que restringe los derechos del individuo, lectura que el propio gobierno chino no tardó en atisbar. El resultado de ello fueron serios encontronazos de Zhang con la censura, que trascendieron a la opinión pública de todo el mundo, como la denegación del permiso oficial para que **Ju Dou / Semilla de crisantemo** se presentara como candidata al Oscar a la mejor película extranjera o la prohibición durante dos años de **La linterna roja** en los cines chinos.

3. Los senderos que se bifurcan

Occidente tiene una imagen algo desvirtuada del actual cine oriental, que suele conocer de manera desordenada e incoherente. En los últimos años se ha acostumbrado a la idea de un cine más puro, honesto y "artístico" que el occidental, que se entiende más sometido a presiones mercantiles. Tal visión quizá esté propiciada por nuestro desconocimiento del (abundante) cine de consumo de cinematografías como la coreana, tailandesa o taiwanesa. Cierto que el cine chino ha vivido circunstancias históricas muy diferentes, desde la nacionalización de la industria hasta el *impasse* que para la producción cinematográfica supuso la Revolución Cultural; pero también es verdad que, durante la última década, se han abierto las fronteras a capitales provenientes de Hong Kong o Taiwán y se ha fomentado la inversión privada, con la consiguiente creación de un espectador nuevo con exigencias nuevas. Un proceso que supone un potencial impulso para el progreso de un cine nacional,

La linterna roja

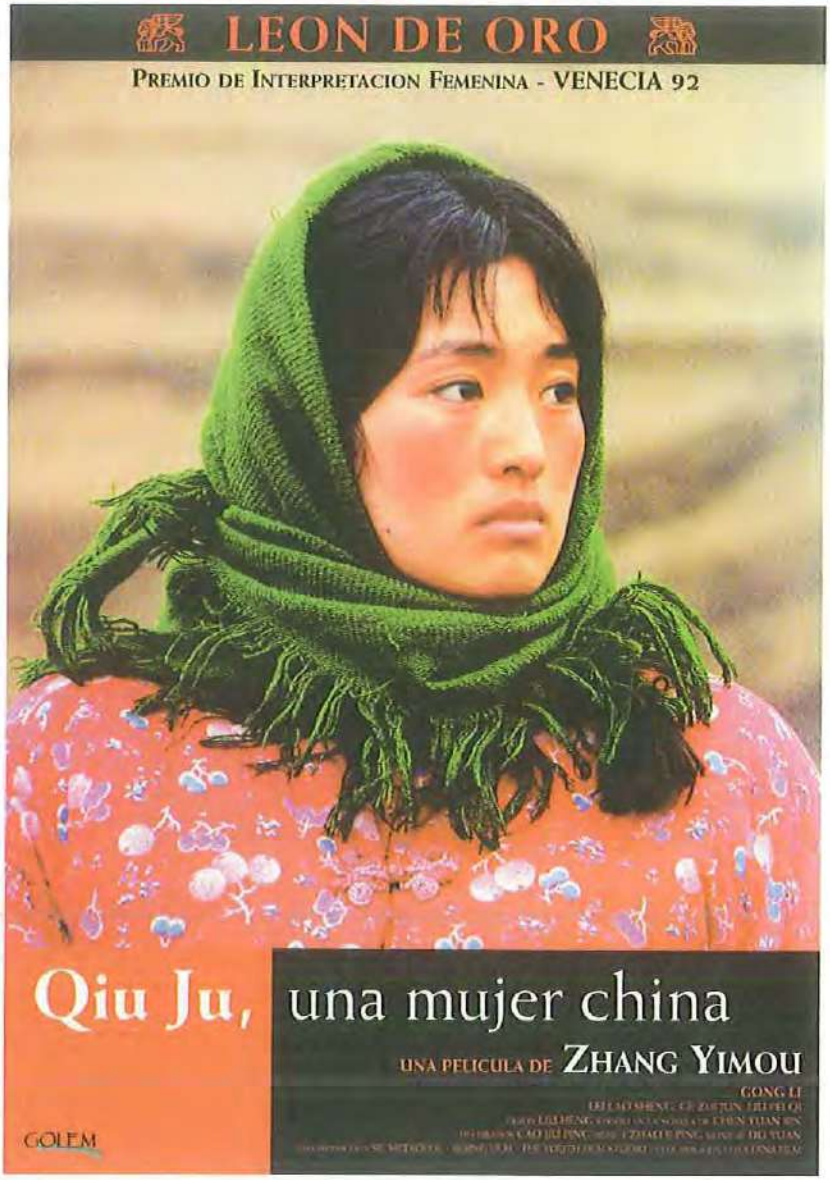
pero que también es campo abonado para el desconcierto, el caos y la incertidumbre en el rumbo de más de un director.

Pocos recordarán -o sabrán-, por ejemplo, que la segunda película de Zhang, rodada entre las prestigiosas **Sorgo rojo** y **Ju Dou / Semilla de crisantemo**, fue **Operación Jaguar** (*Daihao Meizhuobao*, 1988), puro film *exploitation* del que el realizador reniega hoy día. Dirigida en colaboración con Yang Fengliang y protagonizada también por Gong Li, la cinta narra el secuestro de una avión comercial por parte de un grupo terrorista taiwanés. En definitiva, un *actioner* donde no dejan de vislumbrarse las eternas ansiedades y recelos de la China continental hacia su vecino isleño y que en su momento hubiera hecho renegar a cualquier crítico de la pureza autoral del director de **Sorgo rojo**. En cualquier caso, el propio Zhang admite que el resultado fue *"nefasto"* (7) y que se vio involucrado en la producción por *"ayudar a un amigo"* (8), venciendo de esa manera cualquier futura tentación a verse enredado de nuevo en las estructuras del cine de usar y tirar. Tras el reconocimiento mundial de **Ju Dou / Semilla de crisantemo** y **La linterna roja**, Zhang prefirió ensayar otros caminos, y su quinta película se apartó drásticamente de sus anteriores trabajos.

Qiu Ju, una mujer china (*Qiu Ju Da Guansi*, 1992) es el primer film de Zhang ambientado en una época contemporánea y con él inicia el director una estética que entroncaría con cierto cine chino de los años treinta-cuarenta (realizadores como Muzhi Yuan, Shichuan Zhang o Xiling Shen), en alguna manera precursor del neorrealismo europeo de los cuarenta. Con sólo cuatro actores profesionales, financiado con capital de Hong Kong (lo que permitió, entre otras cosas, que la cinta no sufriera tantas injerencias censoras por parte del gobierno chino como las anteriores) y rodado en gran parte con cámara oculta, el film prescinde de sosfisticaciones y artificios para mostrar un retrato inmediato y certero de las incoherencias en que vive la China actual: no hay virtuosismos ni caligrafías de autor en una obra que recurre durante gran parte de su metraje a un estático plano medio y que se camufla entre el bullicio de las calles para captar a los extras sin afectaciones ni poses interpretativas. De nuevo, Zhang elige a un personaje femenino como hilo conductor de la narración y, de hecho, podría decirse que Qiu Ju es la consecuencia lógica de la existencia previa de mujeres como las que protagonizaban **Ju Dou / Semilla de crisantemo** o **La linterna roja**: seres que han perdido hace tiempo su capacidad de análisis, que se han dejado llevar por la inercia de un sistema convertido en gran padre hiperprotector y castrador, que sólo pueden aferrarse a significantes sin significado. Con exasperante tozudez, Qiu Ju remueve los entresijos burocráticos de una sociedad fosilizada para obtener la compensación que exige un mal entendido sentido del honor: su pelea no será la historia triunfal de un abnegado combate por la justicia al modo del telefilm yanqui, sino la prueba palpable de cómo una sociedad ha quedado abandonada a su suerte dentro de un gigantesco mecanismo inoperante que marcha a la deriva. Sólo al final de su recorrido, como mandan los cánones del *bildungsroman*, entenderá Qiu Ju que la única recompensa a su esfuerzo es la desgracia ajena y el desasosiego íntimo.

El cine de Chen también se encontró en determinado momento en un cruce de caminos. En comparación con la acritud de **El rey de los niños**, su cuarto film, **La vida pendiente de una cuerda** (*Bian Zhou Bian Chang*, 1991), no deja de ser un paréntesis reflexivo y también una obra de transición, una película-bisagra hacia una concepción muy diferente del fenómeno -es más, del espectáculo- cinematográfico. Con ella Chen también se abrió al capital extranjero -fue producida en colaboración con productoras japonesas y alemanas y el Channel Four británico-, pero, curiosamente, no intentó amoldarse a nuevos mercados, sino más bien construir una personal meditación creativa que destaca precisamente por su capacidad de introspección. No hay un mensaje político especialmente programado desde ninguna posición ideológica -salvo desde los más obvios principios de la ética- ni tampoco una recreación consciente de ningún momento preciso de la historia china: la acción del film transcurre en una época nunca concreta-

da, porque tiene vocación esencialista y lo que describe en realidad es un proceso -también iniciático- de autodescubrimiento. Las peripecias de dos músicos ciegos que viven para su arte conforman el aspecto más superficial de una obra con aspiraciones filosóficas, en cierta medida cercana a un título tan emblemático del cine japonés como **El arpa birmana** (*Biruma No Tate Goto*; Kon Ichikawa, 1956), y donde Chen se entrega a un despertar a la sensualidad y la armonía interior hasta entonces insólito en su obra. Ahora bien, ese sereno entusiasmo deja paso en más de una ocasión a la euforia irreflexiva y ya se vislumbran en **La vida pendiente de una cuerda** algunos de los rasgos estéticos que el cine de Chen adoptará a partir de su definitivo punto de inflexión, **Adiós a mi concubina**: el énfasis visual y sonoro, la tentación del espectáculo grandilocuente, la conciencia megalomaníaca del director de cine.



4. La historia más grande jamás contada

Adiós a mi concubina y **Vivir** participan de una misma adscripción genérica al gran melodramarío, al fresco histórico que focaliza la evolución de toda una sociedad en unos pocos personajes. Ambas cubren el mismo periodo de tiempo -desde la guerra chino-japonesa hasta la muerte de Mao Zedong- y dan especial importancia a significativos episodios como la fundación de la República Popular (1949) o el inicio de la temible Revolución Cultural (1966). Por último, las dos son producciones de cierta enjundia, con una importante financiación extranjera que puso a disposición de Chen y Zhang presupuestos y medios con los que no habían contado hasta entonces. A pesar de esas similitudes -o precisamente por causa de ellas- son las obras que mejor contrastan las sensibilidades artísticas e intereses creativos de los dos directores y las que marcan la línea de salida para dos filmografías que han llegado a tener rasgos muy diferenciadores, incluso a veces opuestos.

Tanto Chen como Zhang pudieron encarar en sus respectivas obras el análisis frontal sobre la evolución de la China contemporánea, sin necesidad de recurrir ya a veladas metáforas ni abstracciones espacio-temporales. La historia nos es contada con todas sus letras y los caracteres no muestran un panorama demasiado favorable. En ese examen de conciencia de todo un pueblo hay sitio para la exculpación, el arrepentimiento, la exhibición masoquista, la resignación estoica, el fatalismo y la autoinculpación: lo que queda, en cualquier caso, a modo de implacable *ostinato*, es el sufrimiento de toda una sociedad que durante sesenta años de su historia ha sido incapaz de expresarse con libertad. Y una de las manifestaciones de la libertad es, precisamente, la creación artística, por lo que **Adiós a mi concubina** y **Vivir** acaban erigiéndose también en reflexiones sobre el sentido del cine -por extensión, del arte- en la sociedad china.

Con **Adiós a mi concubina** Chen encuentra la posibilidad de verter un vino viejo -su obsesión por el sacrificio de la identidad personal en las fauces del sistema- en odres novísimos y relucientes. El director descubre en la *steadycam*

el instrumento con el que proponer un giro radical a la composición visual de sus filmes, cuyo dinamismo, antes interno y silencioso, se vuelve externo y ostentoso. La fascinación (¿o deberíamos decir fijación?) de Chen hacia el invento es prueba fehaciente de un aspecto pocas veces estudiado en la trayectoria de ciertos realizadores, pero que daría pie a sabrosas elucubraciones y numerosas páginas: hasta qué punto el soporte técnico puede llegar a condicionar la mirada de un creador. Si Chen antes abandonaba al actor a su suerte dentro de un plano donde la desproporción con su entorno adquiría un poder connotativo, la *steadycam* convertirá a ese actor en eje de una narrativa donde el sujeto intentará desesperadamente rebelarse contra el decorado -es decir, el espacio realista y/o simbólico que lo constriñe- en una alocada carrera que tiende a cerrarse con un *travelling* circular, regresivo, como si fuera consciente de la futilidad del impulso originario. La rabia contenida en **Tierra amarilla** o **El rey de los niños** se desata en furia frenética en **Adiós a mi concubina** o la posterior **Luna tentadora** (*Feng Yue*, 1996).

La *steadycam* se convierte en arma arrojadiza que un airado Chen lanza contra los fantasmas e iconos de la Revolución Cultural. Remotamente inspirada en la tormentosa biografía de un artista de la Ópera de Pekín, Mei Lanfang, **Adiós a mi concubina** se centra en la amistad entre los cantantes Duan Xiaolou y Cheng Dieyi como medio de escenificar dos maneras de afrontar la convulsa historia china: desde un irracional instinto de supervivencia (Xiaolou) o desde una suicida integridad personal (Dieyi). En ambos casos, el sentimiento de pérdida está implícito: la integración no puede realizarse sin la mutilación -literal en el caso de Dieyi, que sufre la amputación de un dedo al inicio del film; o simbólica en el de Xiaolou, que se ve despojado de sus afectos por sus confesiones ante la Guardia Roja-, pero la oposición significa también la definitiva renuncia al ideal que se intenta preservar, o el confinamiento en un universo alternativo e ilusorio, como la adicción al opio a que se entrega Dieyi. En realidad, nos encontramos con un film sobre la representación -la ficción- dentro de otra representación, una representación de proporciones colosales orquestada bien por una férrea tradición feudal bien por un nuevo régimen político; los límites de ambos se difuminan, igual que los viejos rituales y atuendos de la tradicional Ópera de Pekín se transforman en los uniformes del soldado-obrero de la revolución comunista sin que el escenario y contenido de la propia representación cambie sustancialmente, sin que varíe su intención final de convertir al sujeto en figurante anónimo, en máscara. En ese contexto Dieyi intentará desesperadamente oponerse al rol que le ha sido impuesto -el de concubina- y si reivindica su masculinidad no será por un orgullo viril herido, sino porque esa femineidad le ha sido impuesta: su *lapsus linguae* a la hora de recitar un verso de la ópera y referirse a sí mismo como hombre es también un acto subversivo, en realidad similar al

del profesor de **El rey de los niños** cuando se oponía a la frase repetida de manera mecánica.

El tema de la representación está también presente en **Vivir**, pues Zhang hace de su protagonista, Fu Gui, maestro de marionetas. En la escena a que aludíamos al inicio de estas páginas, el ejército nacionalista de Chang Kai Chek interrumpe su representación. No olvidemos que la cultura china ha definido al cine con el término "sombras eléctricas", es decir, que establece una relación de continuidad con el arcaico espectáculo de las sombras chinescas: cuando se rasga la tela sobre la que se representa -proyecta- la ficción, queda al descubierto la amarga realidad de una sociedad militarizada. Poco después Fu Gui se verá obligado a montar su espectáculo de marionetas para el bando contra el que ha estado combatiendo, el ejército comunista, toda una demostración palpable de cómo el arte en la sociedad china se ve confinado a un papel ancilar, de ciego servilismo al amo de turno. Carente de las inquietudes artísticas del Dieyi de **Adiós a mi concubina**, de su casta entrega a unos ideales, Fu Gui es también un superviviente sin más discurso que el de su propia conservación. Chen ponía en pie un espectáculo exuberante que muestra las convulsiones de la historia china en toda su miseria y esplendor, que mediante el movimiento hace partícipe al espectador de la vorágine de los tiempos. En cambio, Zhang, aún fiel al trípode, conserva una planificación clásica y opta por una narración metonímica que roza el minimalismo, por desvelar los entresijos de la reciente historia china desde el patio trasero de una casa. Así, un simple objeto, el cofre donde Fu Gui guarda sus marionetas, servirá para mostrar cómo la vida cotidiana se ve afectada por la política económica del "Gran Salto" (sus remaches son fundidos para aumentar la producción de acero), las purgas censoras de la Revolución Cultural (las marionetas son quemadas por la hija de Fu Gui) o el incierto porvenir del pueblo chino una vez que el Gran Padre, Mao Zedong, ha desaparecido (el antiguo receptáculo del arte alberga ahora unos pollitos, germen de una recuperación económica y quizá amarga constatación de que China no puede permitirse el lujo del arte).

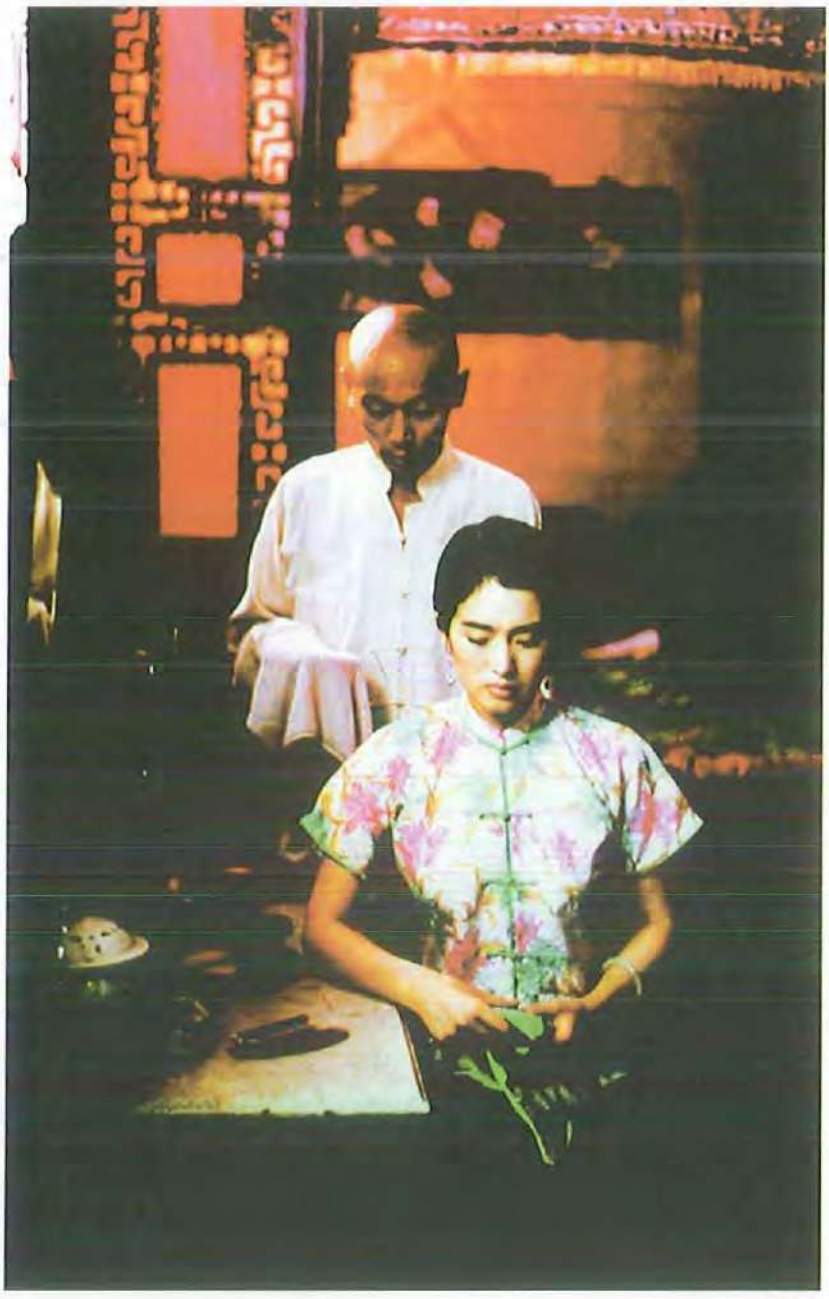
Esa perspectiva "doméstica" de Zhang implica una mirada más comprensiva y tolerante con el pueblo chino que el exhibicionismo masoquista del que hacen alarde los esquizofrénicos personajes de Chen. Fu Gui y su familia cargan sobre sus espaldas con las agonías de todo un pueblo, con lo que Zhang no hace de sus cicatrices y sus desesperadas argucias para sobrevivir representaciones de una postura cobarde ante la historia, sino, al contrario, admirables ejemplos de una dignidad vital que no se entrega a la solución del suicidio, tan frecuen-

Adiós a mi concubina

te en la obra de Chen. Pero tampoco esa óptica ennoblecedora significa la manipulación de acontecimientos sombríos, que nos son mostrados con todas sus aristas, con absoluta honestidad. La naturalidad con que Zhang escenifica estos sucesos hace que, a la larga, su mirada sea mucho más dura e implacable que la teatralidad neurótica de Chen. Los dos directores participan de una desconfianza instintiva hacia las nuevas generaciones, algo comprensible en dos artistas que vivieron los terrores de la Revolución Cultural, cuando estaban a la orden del día las atrocidades de la Guardia Roja y las delaciones a miembros de la propia familia. En **Ju Dou / Semilla de crisantemo** esas ansiedades se materializaban en el personaje de Yang-Tianbai, el niño que toma partido por un padre putativo (¿acaso no lo era el Partido Comunista para millones de jóvenes?) y asesina a su verdadero progenitor; en **Adiós a mi concubina** esa figura está representada por Xiao Si, un huérfano al que Dieyi educa y que acabará delatándolo a la Guardia Roja. Ahora bien, el tratamiento maniqueo que Chen da a este personaje, manipulándolo para que desde el principio provoque el rechazo del espectador, contrasta notablemente con la manera en que Zhang plantea un conflicto similar en **Vivir**. Y lo hace con tal sutileza y lucidez que resulta mucho más inquietante: cuando las "unidades de trabajo" llegan a casa de Fu Gui en busca de hierro, éste les ofrece los remaches de su baúl, pero les oculta las marionetas que hay en su interior; sin embargo, el hijo de Fu Gui, un niño de corta de edad, descubre su contenido (las marionetas también son de metal) y, en un gesto totalmente espontáneo, se lo ofrece a los miembros del Partido. En el film de Chen, Xiao Si supone un posicionamiento consciente que es fácilmente asociable, por los rasgos negativos del personaje, a una adscripción equivocada al "lado oscuro" de la historia (idea, por cierto, cercana al imaginario del cine americano); en el de Zhang, en cambio, el niño que inconscientemente delata a su padre lo hace porque ha interiorizado un discurso político y se mueve a base de respuestas automáticas, irreflexivas. Para Chen, la locura de la Revolución Cultural pone a los monstruos en el poder; para Zhang, en cambio, era la lógica consecuencia de un sistema enfermo que engendra monstruos en absoluto responsables y conscientes de su propia naturaleza. La única respuesta es, pues, la resignación con que Fu Gui deja que su hija queme sus marionetas: no hay enfatismo ninguno en la puesta de escena de Zhang, pues él también entiende esa claudicación inevitable.

5. Los ¿felices? años veinte

Existe en el imaginario oriental un espacio mítico tan propicio para la creación de ciertos códigos genéricos como puede ser el Oeste americano o el Chicago de Al Capone para Occidente. La ciudad de Shanghai en los años veinte, en la época de caos que siguió a la caída del emperador Pu Yi y antecedió la invasión japonesa de Manchuria, ofrecía todos los atractivos para convertirse en es-



Vivir

cenario de una tradición de cine de consumo, explotada principalmente por la industria de Hong Kong: fumaderos de opio, prostitutas, garitos de juego, guerras entre tríadas mafiosas... Una época de decadencia que el régimen comunista prefirió obviar, aun cuando hubiera sido un instrumento útil a la hora de mostrar los excesos del país antes de la República Popular. En cualquier caso se trata de un material con una fuerte carga genérica, de manera que cuando incluso dos directores con una obra coherente y personal como Chen y Zhang se acercaron a esos *roaring twenties* eligieron ese marco de referencia como soporte para elaborar un discurso genuino. De esa manera, el film de Chen **Luna tentadora** entroncaría de lleno con el melodrama familiar y culebronero, mientras que la cinta de Zhang **La joya de Shanghai** (*Yao A Yao Yao Dao Wai Pe Quiao*, 1995) recupera los ambientes y personajes del cine de gángsters *made in Hong Kong*. Curiosamente ambas películas están consideradas como piezas atípicas en la carrera de sus respectivos realizadores, y si la de Chen sería objeto de una distribución casi fantasma en nuestro país, la de Zhang le valdría más de una crítica desfavorable.

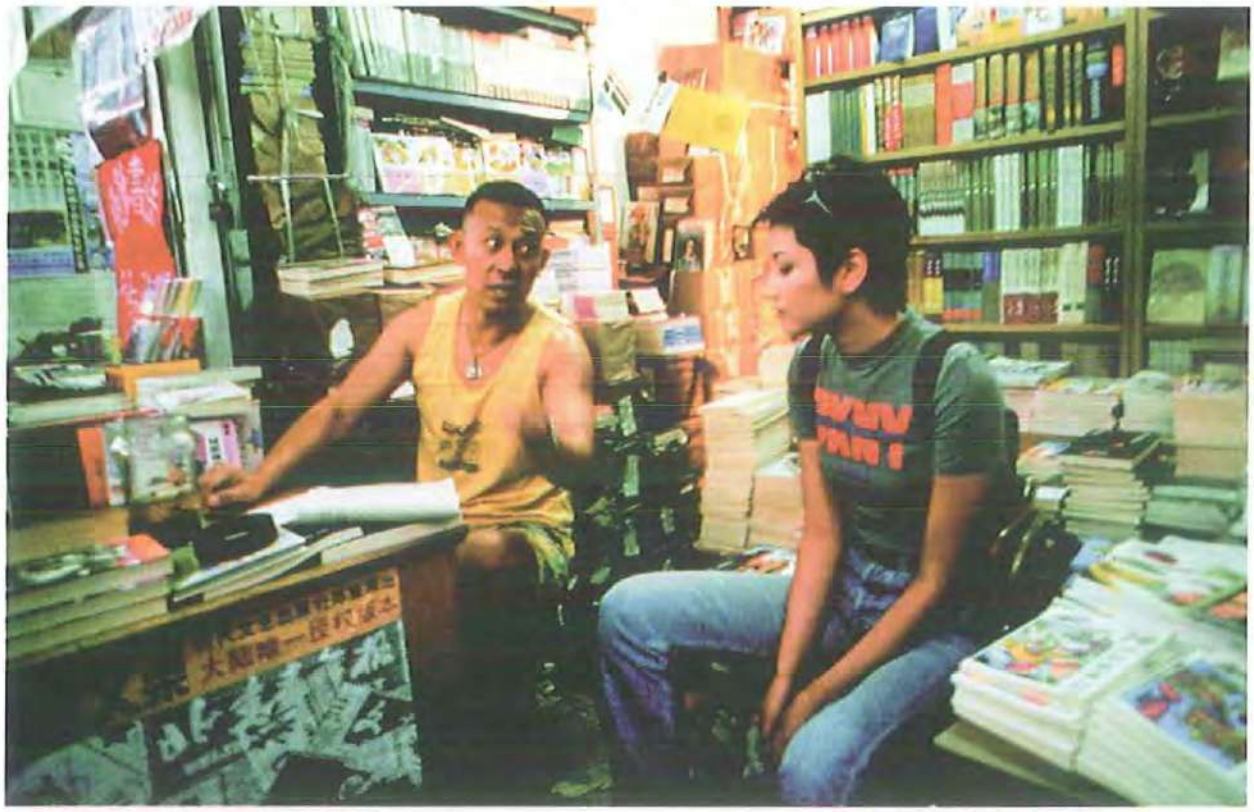
Con **Luna tentadora** Chen insiste en el combate autodestructivo de un individuo contra el sistema, aunque su centro de atención no serán tanto los hechos trágicos que cercenan el cuerpo y mente del sujeto sino más bien las causas remotas donde buscar la clave de esos acontecimientos. Al igual que el Dieyi de **Adiós a mi concubina**, el protagonista, Zhongliang, es un joven que ha sufrido la castración en su infancia, aunque en este caso no será física, sino psicológica: como confesará en un momento del film, le ha sido arrebatada la capacidad de amar a sus semejantes, después de las vejaciones a que ha sido sometido por la adinerada familia Pang, un microcosmos que simboliza, de nuevo, la estructura dictatorial que alimenta los impulsos más oscuros de la naturaleza humana. El único móvil de Zhongliang será la venganza, que asume las formas de la promiscuidad sexual y que empleará la pasión como contundente instrumento. Chen explora un tema que tenía ya gran importancia en su anterior película: la corrupción interna del individuo se manifiesta en una serie de comportamientos sexuales "perversos", que contempla con una ambivalente mezcla de fascinación morbosa y reprobación moralista. Es interesante contrastar la actitud de Chen y Zhang ante el elemento sexual: la explicitud del primero parece síntoma, por paradójico que parezca, de una relación traumática con el componente erótico, mientras que el respetuoso pudor del segundo deja ver una concepción armónica del mundo de los sentidos, generador y último reducto de la esperanza; en palabras de Reynaud, *"(Chen) utiliza el impulso sexual como un medio de revelación de los aspectos más oscuros y negativos de la cultura china (...); en cambio, Yimou Zhang emplea la doble figura de la mujer y la naturaleza como metáforas poéticas de la madre patria, de cierta fuerza vital"* (9).

Mientras que **Luna tentadora** es la película más desequilibrada y

vacilante de Chen, **La joya de Shanghai** es una de las obras más hermosas e intrigantes de Zhang, aunque fuera víctima de la incomprensión de una crítica que tal vez no le perdonó haber abandonado el componente social que caracterizaba sus anteriores trabajos. Con ella Zhang se entrega a un ejercicio de estilo que libera su habitual estatismo, gracias a sinuosos *travellings* que nunca alcanzan el gesto compulsivo de Chen, sino que se deslizan con serenidad y ligereza acompañando a su protagonista, un niño que entra a formar parte de una tríada de Shanghai. En definitiva, una historia de iniciación a la que Zhang aporta rasgos de originalidad y una contundente mirada propia, una visión esquinada, en escorzo, del cine de gángsters. Chen había intentado con **Luna tentadora** asumir de manera canónica las reglas del melodrama para forzar sus límites y trascenderlos, pero Zhang opera de manera muy diferente respecto a su referente. La suya es una meticulosa labor de deconstrucción que emplea a los personajes marginados -la amante del gángster, el criado- como auténticos focalizadores, que nos revela la trama policiaca desde los bastidores y deja el tentador espectáculo de la violencia fuera de campo. Progresivamente, Zhang vampiriza el material que tiene entre manos hasta llevarlo a su terreno en la segunda mitad del film, cuando la acción se traslada de la cosmopolita Shanghai a un entorno rural: aquí encara sin tapujos un nuevo y sólido retrato femenino, el de la prostituta que hasta entonces hemos visto a través de los ojos de un niño, en imágenes fugaces o reflejos en un espejo. Con esta obra, bellísima en su precisión y austeridad, el cine de Zhang abandona la mera representatividad y se vuelve metalingüístico, pues en última instancia lo que acaba planteando es un proceso de descubrimiento, el de la propia intimidad de una mujer que comienza a reflexionar sobre su entorno, o, lo que es lo mismo, de un espectador que toma conciencia del propio juego genérico en que se ve inmerso.

6. Cámara al hombro

Si algo caracteriza la trayectoria de Zhang Yimou es su constante evolución, su ensayo con diferentes fórmulas narrativas. Tras sus primeras películas "de época" y la incursión en el neorrealismo que supuso **Qiu Ju, una mujer china**, **La joya de Shanghai** tenía algo de producción de encargo y mucho de recuperación de cierta mitología estrictamente cinematográfica. Por ello, una cinta como **Mantén la calma** (*You Hua Haohao Shuo*, 1997) desconcertó a propios y extraños por su radical posicionamiento estético, su acercamiento al estilo directo, urgente y nervioso de realizadores de la "Sexta Generación" como Wang Xiaoshuai o Zhang Yuan, directores que consideraban que sus predecesores habían estado demasiado centrados en la China rural e histórica y habían dejado de lado las complejidades de la moderna vida urbana. La ruptura que un film como **Mantén la calma**, rodado con cámara en mano, supone con su tradicional serenidad y modestia en la planificación llevó a ver su película como un desesperado intento de acercarse a la "modernidad" a través de soluciones visuales que se entendían como impostadas. Un prejuicio



Mantén la calma

cuya única razón de ser estribaba en el nombre del realizador que figuraba en los créditos (¿se hubiera denunciado tal "impostura" si viniera firmada por un desconocido?) y que olvidaba cómo en sus primeros trabajos había recurrido a un registro cercano al documental, con una cámara temblona que registraba paradojas: el baile final de **Tierra amarilla** -el único acto de liberación permitido en las estrictos límites del ritual- o las escenas iniciales de **El gran desfile** -la única seña de identidad personal que quedaría anulada por el diseño matemático del encuadre-. En **Mantén la calma**, sin embargo, tal desenvoltura a la hora de mover la cámara es el gesto de crispación y desconcierto de una sociedad que ha perdido referentes -éticos y estéticos- y no puede sostenerse ya sobre el cimiento de un trípode, no puede refugiarse en la ilusoria convención de la *steadycam* (donde la conciencia mecánica del instrumento que registra se hace invisible, se volatiliza en la elegancia del gesto "artístico") sino que pone al descubierto los saltos de eje, el abrupto corte del montaje, el pulso vacilante del cámara.

La China tradicional asiste no sólo al caos de una vida urbana que ha perdido su simetría al entrar en contacto con Occidente, sino también a la progresiva demolición interna de sus códigos. El protagonista, Jiang Wen, es un tozudo y zafio librero, incapaz de comprender las inquietudes y modos de comportamiento de la moderna China, representada por An, la primera mujer realmente emancipada del cine de Zhang y todo un resumen del estado de las cosas: *"La fascinación por las mujeres es un rasgo significativo de la moderna sociedad china. Eran el soporte fundamental de la estructura familiar y social, de manera que en el cambio de su estado pueden apreciarse con facilidad los radicales cambios históricos de la sociedad china"* (10). Una actitud hacia el otro sexo heredada de siglos de cultura patriarcal y un ciego sentido del honor son los condicionantes del comportamiento de Jiang Wen, una conducta que carece de rumbo y sentido y se convierte en broma grotesca, en parodia de todo un sistema que no ofrece refugio o consuelo: de ahí, por tanto, esa cámara que también marcha a la deriva, que no centra plano, que no enfoca y cuyos movimientos no tienen posibilidad de resolución (como sucedía, por ejemplo, en los gestos dramáticos e histriónicos de la *steadycam* de Chen) y cuyo único destino es el choque ruidoso con un brusco corte en el montaje. No puede haber expresión más gráfica de lo que Reynaud llama una *"identidad fracturada"* (11). En **Mantén la calma**, además, el idealismo del intelectual ha sido sustituido por el posibilismo del pícaro: la voz de la razón dentro del film viene representada por el personaje de Lao Zhang, un profesor de instituto que utilizará todo tipo de triquiñuelas intelectuales para conseguir sus objetivos y que, si propone soluciones armónicas para resolver los conflictos, lo hará movido más por una constatación del desorden de las cosas que por verdaderos principios éticos, enfangados por la urgencia e histeria

del contexto social. No es de extrañar, pues, que la postura de sensatez que propone Lao Zhang acabe siendo interpretada como gesto de locura por su entorno, aún anclado en arcaicas formas de expresión cuya fosilización hace su influjo aún más rotundo y decisivo. Bajo su apariencia de comedia ruidosa y desmelenada, **Mantén la calma** no deja de ser una obra amarga y desencantada, sólo relativamente abierta a la esperanza (¿realmente podrán ser amigos alguna vez Jian Weng y Lao Zhang?), un film donde Zhang cuestiona la posibilidad de construir una sociedad tolerante y donde también se permite el chiste metalingüístico a costa de la moderna narrativa cinematográfica de inspiración videoclipera. Una admirable pieza de madurez que, curiosamente, daría paso después a un nuevo giro hacia posturas más tradicionalistas y también mucho más superficiales.

7. En el país de Nunca Jamás

¿Ha quedado el cine de Chen y Zhang -tan insidioso en su primera etapa, siempre al borde de la subversión política o de la insolencia crítica- asimilado por el propio sistema, por las estructuras institucionales de la industria cinematográfica china? Por un lado, Chen inicia un periplo que lo lleva a Estados Unidos, busca financiación extranjera, levanta una superproducción con inversores privados y se dispone ahora a rodar una película en inglés ("Kill Me Softly" es su título provisional). Zhang, por su parte, sigue viviendo en su país, rechazando todas las posibilidades que ha tenido de instalarse en otro lugar, obcecado en una nueva línea de historias populares con las que intenta ser fiel al público chino, como si se hubiera despreocupado de la universalidad de su mensaje y del interés que su cine despierta fuera de su país. Sin embargo, pese a la radical diferencia entre las últimas películas de ambos, subyace un denominador común, el de unos realizadores que han llegado a una posición ambigua en la industria dinematográfica china.

El emperador y el asesino (*Jing Ke Ci Qin Wang*, 1999) es un ambicioso proyecto que Chen tardó doce años en gestar y medio año en rodar, hasta el punto de convertirse en la mayor producción de la historia del cine chino. Este descomunal *biopic* sobre el primer emperador de China, Ying Zheng, combina el espectáculo colosalista y ampuloso con la indagación psicológica sobre la erótica del poder. Uno de los extraños atractivos que destila esta obra fallida y hermosa es proponer una hibridación genérica cuando menos pintoresca: el propio Chen reconoce las deudas con los textos de Shakespeare y los *epics* intelectuales de Kurosawa (12), pero también vislumbramos fuentes no tan nobles, como el *peplum* italiano -¿no parecen esas torturas chinas (metafórica y literalmente hablando) sacadas de títulos como **Sodoma y Gomorra** *(Sodom and Gomorrah*; Robert Aldrich y Sergio Leone, 1962)?-, el *chambara* o cine de *samurais* japonés, incluso el *western* o el gran espectáculo de ingenuas proporciones bronstonianas -apabullantes escenas de batalla con "cientos de figurantes", como se promocionaban pomposamente en la década de los sesenta-. Hay un deleite casi infantil en la manera en que Chen afronta el film, en última instancia una de sus obras

más cercanas y personales, hay toda una entrega caprichosa al juguete de la *steadycam* que aquí parece tomar las riendas y arrastrar al propio director detrás de los carros, arrojarlo ebrio al fragor del combate. Nos encontramos, en definitiva, ante una película descompensada, en la que no falta la arrogancia demiúrgica: *"No intentaba repetir la historia, sino recrear algo que no existió realmente. En el fondo, era como jugar a ser Dios. En ese momento eres Dios: es algo tan excitante"* (13). Junto con burdas complacencias y concesiones a un espectador poco exigente, encontramos en **El emperador y el asesino** secuencias de una finura y belleza impresionantes, como el fallido golpe de estado de uno de los cortesanos de Ying Zheng, o la espeluznante presentación del personaje del asesino Jing Ke. Pero, sobre todo, el gran mérito del film reside en la manera en que Chen introduce en la narración sobre la creación de un gran imperio -asunto tan susceptible de caer en los defectos del discurso nacionalista y políticamente dirigido- toda una reflexión sobre la pérdida de integridad personal que implica cualquier mecanismo de poder: la suya es una historia grandiosa, pero, precisamente por ello, teñida en sangre y barbarie. De ahí precisamente, la ambivalencia y tensión interna que preside un film tan orgullosamente publicitado por la propia industria china.

La definitiva y deslumbrante entrega de Chen a sus excesos megalomaníacos tiene su réplica en la concentración minimalista a la que llega Zhang con **Ni uno menos** (*Yige Dou Buneng Shao*, 1999) y **El camino a casa** (*Wo De Fuqin Muqin*, 1999). Chen había sustituido el análisis de la China de este siglo por la creación de un mundo histórico y ficticio a la vez, un reino de Nunca Jamás tan cronológicamente remoto como para favorecer cierto grado de abstracción y plantear arquetipos universales como el suicida instinto de poder. Zhang no necesita recurrir a tanto artificio y opta por dos producciones más bien modestas con las que recupera los ambientes rurales de sus primeras películas, aquéllos en los que parece buscar -y encontrar- unos ritmos esenciales e internos de la vida ajenos a la vertiginosa experiencia de la historia. En **Ni uno menos** será el mundo olvidado de las pequeñas aldeas de la moderna China, descrito a través de los ojos de una adolescente que, como el protagonista de **El rey de los niños**, deberá hacerse cargo de los alumnos de una escuela. Pero Zhang deja de lado el elemento intrahistórico y realiza puro cine urgencia, casi un panfleto con mensaje solidario que adopta unas fórmulas estilísticas muy similares a las de **Qiu Ju, una mujer china** (cámara semioculta, actores no profesionales) y que aspira a un cine descarnado, que haga uso de sencillos recursos de expresión. Nuestra (anti)heroína es un modelo de ingenuidad que opera otra vez sin ningún tipo de discurso, llevada por un instinto casi animal de conciencia social: en este sentido, se asemejaría a Qiu Ju, pero su inocencia no trae como resultado un desconcierto vital, sino que se verá recompensada de manera

casi mágica, lo que empapa la historia en cierto tono *naïf* de cuento de hadas. Lo popular tiende entonces a confundirse con lo populista, porque no faltan ciertos artificios -como un empleo gratuito de la música- que contradicen el pretendido rigor documental del film, amén de un *happy ending* propiciado por la participación de la protagonista en un programa televisivo (no deja de ser curioso que un subgénero tan denigrado en Occidente como el *reality show* actúe en este film como favorable *deus ex machina*) y canalizado por las propias instituciones públicas. Y aunque la delicadeza de Zhang consiga pasajes de conmovedora intensidad -magnífico, por ejemplo, el final, ejemplo de una épica *sotto voce*-, también es cierto que la punta de su cine es ahora algo roma y se dirige a otros objetivos: quizá, como el intelectual de **Mantén la calma**, él también se haya vuelto posibilista y prefiera hablar sobre las soluciones prácticas que necesita la sociedad china (incluido un mensaje esperanzador, por tramposo que pueda resultar desde la propia lógica funcional del film) antes que cuestionar sus planteamientos teóricos.

El desconcierto es aún mayor ante una cinta como **El camino a casa**, porque aquí Zhang vuelve su mirada hacia el pasado, pero éste se nos muestra ya totalmente descontextualizado y entregado a una serie de ritos "eternos" que no son contemplados desde la dura perspectiva de **Tierra amarilla**, sino con rendida admiración, desde la construcción idílica de un imaginario rural donde hombre y mujer expresaban con mayor sencillez sus pasiones y sentimientos. En realidad, un país de Nunca Jamás tan ficticio como la China milenaria de Chen, un mundo que la "vida moderna" (expresión tópica para un concepto tópico) ha destruido irremediablemente. En un film que pretende reencontrar el entusiasmo juvenil, Zhang cae, más bien, en el atolondramiento adolescente: ralentís que no hubieran desentonado en una cinta de Claude Lelouch; enajenación sensualista que deviene en gratuito esteticismo; catálogo de primeros planos de la protagonista, Zhang Ziyi, que hacen pensar hasta qué punto Zhang es imparcial en sus sentimientos hacia su actriz principal; un fondo musical que ya no se ciñe a la austeridad de los anteriores *scores* de Zhao Jiping para el director, sino que se entrega al entusiasmo sentimental de compositores neofolclóricos como Ying Chengzong, Chu Wanhua, Gang Chen o Zanhaho He... Su tratamiento de la protagonista parece, de hecho, casi una burla sobre su anterior obra: lo que en **Ju Dou / Semilla de crisantemo**, **La linterna roja** o **La joya de Shanghai** era un doloroso proceso de conquista de un espacio propio, en **El camino a casa** se reduce a una simple cuestión de quién toma la iniciativa en el cortejo amoroso. La historia apenas supera las dimensiones de la anécdota de aldea, por mucho que se intente trascender a una apasionada *joie de vivre* que sólo resulta convincente cuando se restringe a los límites de ese simbolismo que Zhang siempre trabaja con mimo y exquisito tacto: la reparación de un cuenco roto, la protagonista engalanado la escuela... Momentos preciosos de un film cuya posición reaccionaria (entendamos el término desde un sentido social, no político) parece confirmar que los dos ci-

El emperador y el asesino

neastas más populares de la "Quinta Generación" quizá se encuentren de nuevo ante una encrucijada. E incluso sus caminos vuelven a cruzarse de manera casi irónica: si con su última película, **Tiempos felices** (*Xingfu Shiguang*, 2001), Zhang parece insistir en la línea de sus anteriores trabajos, su siguiente proyecto será una nueva versión del intento del asesinato del emperador Ying Zheng, es decir, el mismo asunto que Chen había tratado en **El emperador y el asesino**. Todo un ejemplo de película comercial en cuyo reparto se reunirá lo más llamativo del *star system* oriental -Zhang Ziyi (nueva musa del director y también ya objeto de rumorología amarillista), Jet Li, Maggie Cheung y Tony Leung-, y que parece marchar a remolque del interés despertado en Occidente por el cine de artes marciales tras el rotundo éxito de **Tigre y dragón** (*Wo Hu Zang Long / Crouching Tiger, Hidden Dragon*; Ang Lee, 2000). En cualquier caso, será una buena ocasión para contrastar de nuevo la obra de dos artífices y testigos de excepción del radical cambio que la industria cinematográfica china ha sufrido en poco más de quince años.

NOTAS

1. A lo largo del siguiente artículo, cuando hablemos de "cine chino" nos referiremos únicamente al cine de la China continental, es decir, que no incluimos en esa denominación al producido en Taiwán ni al de la antigua colonia británica de Hong Kong. Compartimos la tesis de Bérénice Reynaud cuando habla de "tres Chinas" con sistemas de producción y contextos socioculturales muy diferentes. Véase Bérénice Reynaud: *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*. Éditions Cahiers du Cinéma. París, 1999.

2. Los estudios sobre cine chino son tan recientes y muchas veces tan contradictorios que ni siquiera aclaran bien el origen de este término, por otra parte muy recurrente a la hora de hablar de directores como Chen o Zhang. Para algunos autores, por "generación" se entiende cada una de las promociones surgidas de la Escuela de Cine de Pekín a partir de su fundación en 1956: Chen y Zhang, ambos licenciados en 1982, serían, pues, miembros de la quinta promoción. En cambio, para otros, "generación" no debe aplicarse al referente habitual con que usamos este término, sino más bien a ciertas etapas de la historia del cine chino, que pueden cubrir largos periodos de tiempo y en las que caben realizadores de generaciones diferentes: el cine mudo (1905-1931) o "primera generación"; las décadas de los treinta y cuarenta o "segunda generación"; el periodo que va desde la proclamación de la República Popular China (1949) hasta la Revolución Cultural (1966) o "tercera generación"; la breve etapa que cubre desde la muerte de Mao Zedong y la política aperturista de Den Xiaoping (1977) hasta 1984, o "cuarta generación"; los directores graduados en 1982 que comienzan a dedicarse profesionalmente al cine a partir de 1984 o "quinta generación"; puede hablarse también ya de una "sexta generación" para referirse a aquellos realizadores que dan a conocer sus obras a partir de otro acontecimiento traumático: la masacre de la plaza de Tiananmen (1989).

3. Op. cit. nota 1: página 14.

4. Zhang Yimou: "La leyenda del campo de sorgo: Una canción en alabanza a la vida", artículo contenido en Jian Shiongping (ed.): *Sorgo rojo*. Editorial Wangshiang. Taipei, 1992. Página 91. Citado por Chen Mei-Hsing y Rafael Alcaine: *Zhang Yimou*. Ediciones JC. Madrid, 1999. Página 126.

5. Idea a la que, por cierto, Zhang añade un detalle especialmente perverso: los porteadores tienen órdenes de balancear el palanquín para hacer más incómodo el viaje de la mujer. Lo curioso es que esta costumbre no forma parte del folclore chino, sino que fue inventada por el propio director para conseguir un mayor efecto dramático y plástico. Ejemplo de ornamento caprichoso, como lo es también en **La linterna roja** el uso de las linternas para llamar a a las concubinas: que tales detalles sean dos de lo iconos más recordados del cine de Zhang pueden probar también hasta qué punto su popularidad en Occidente tiene algo de fascinación por un exotismo con algo de ficticio e impostado.

6. Ma Ning: "Spatiality and Subjectivity in Xie Jin's Film Melodrama of the New Period", contenido en Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchak y Esther Yau (eds.): *New Chinese Cinemas*. Cambridge University Press. Cambridge, 1994. Página 91.

7. Citado por Chen Mei-Hsing y Rafael Alcaine. Op. cit. nota 4: página 132.

8. Ibídem.

9. Reynaud. Op. cit. nota 1: página 43.

10. Rey Chow: *Women and Chinese Modernity*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1991. Página 53. Para otros temas apuntados en este artículo, véase también Rey Chow: *Primitive Passions: Visuality, Sexualitiy, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*. Columbia University Press. Nueva York, 1995.

11. Reynaud. Op. cit. nota 1: página 11.

12. Chen, en sus comentarios en la pista alternativa de la edición en DVD del film (Sony Pictures Classics, 2000).

13. Ibídem.

El maestro de marionetas

El cine de Hou Hsiao-hsien

Historia, documento y estilización

Liluragarria kritika garaikidearen zati handi baterako, ohizkoa lehen mailako Europako zinema-jaialdietan eta ezezaguna eta zaila mendebaldeko ikusleentzat, Hou Hsiao-hsien-en zinema hiru faktoretan laburbil daiteke nagusiki, zeinak bere zinemaren esentzia osatzen duten: Taiwango historia zaila, betiere bere zineman agertzen dena; ekialdeko kulturarenak propioak diren elementuetarako erreferentzia etengabeak, mendebaldeko ikusle batek nekez uler ditzakeenak; eta bere estiloa, modernitate filmikotik datozen baliabide eta ereduz betetakoa.

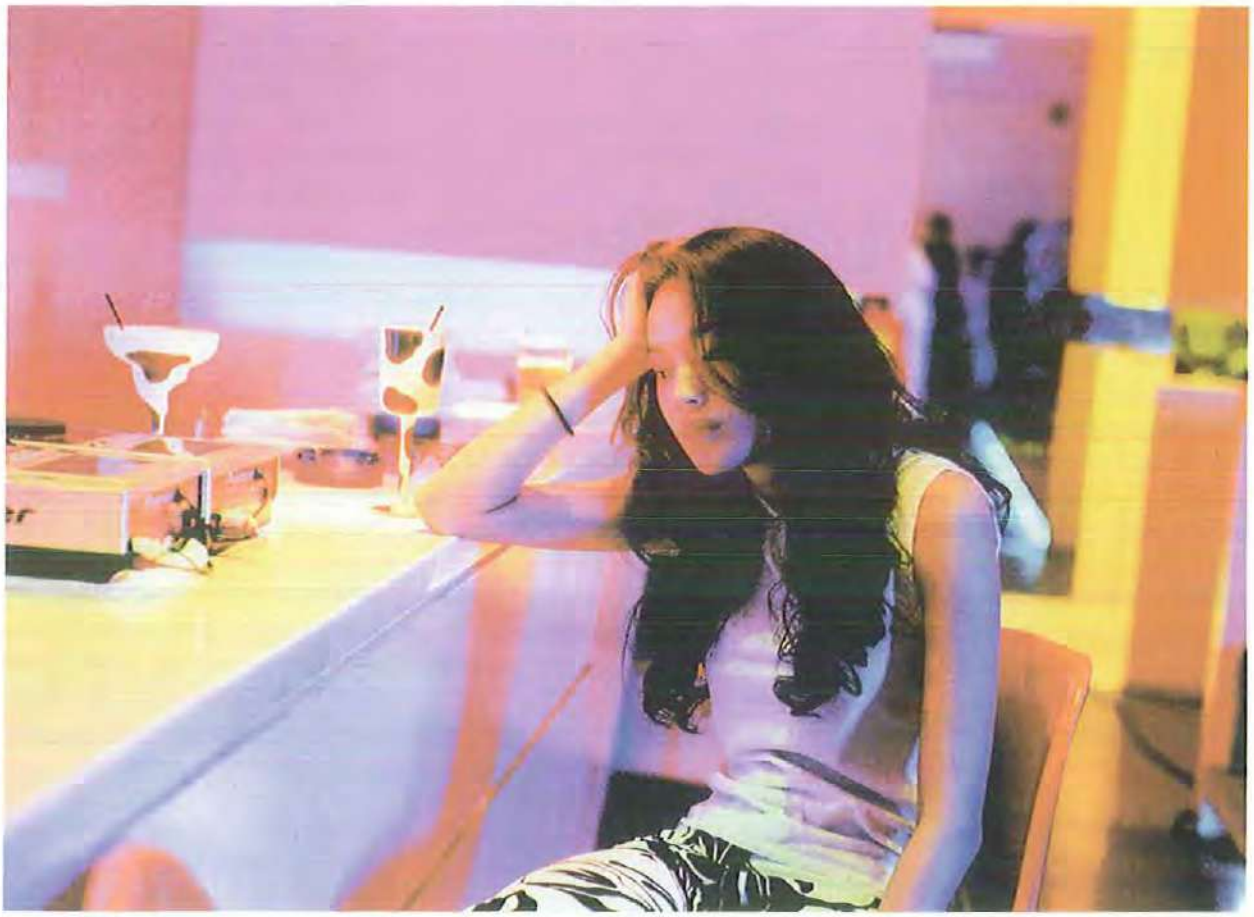
Carlos F. Heredero

La mirada occidental experimenta frente a las imágenes de Hou Hsiao-hsien una doble y contradictoria vivencia. Es indudable, por un lado, que puede sucumbir a la fascinación hipnótica generada por un altísimo grado de ritualizada y estilizada formalización, pero no es menos cierto, por otra parte, que encuentra también en ellas -en su configuración estética y en su arquitectura narrativa- una acusada resistencia a dejarse interpretar mediante los códigos de lectura y de análisis propios de nuestra cultura, una notable dificultad para traducir sus formas y sus mecanismos estructurales a modelos interpretativos forjados frente a un modo de representación muy diferente.

La primera de estas vivencias explica el enorme prestigio que la obra de Hou Hsiao-hsien alcanza, a través de su reiterada presencia en los grandes festivales internacionales de cine -primero Venecia, con la consagración que supuso el triunfo de **Ciudad de tristeza** (*Beiqing Chengsi / A City of Sadness*, 1989); luego Cannes, que se ha convertido desde 1993 en la plataforma para el estreno mundial de todas sus películas; y más tarde San Sebastián, que le dedicó una retrospectiva completa en 1995-, entre la crítica más despierta y solvente de todo el mundo, entendiendo por ésta el amplio arco que va desde el cahierista Olivier Assayas (1) hasta Michel Ciment (*Positif*), pasando por el británico Derek Malcolm (*The Guardian*) o los americanos Kent Jones (*Film Comment*) y Jonathan Rosenbaum.

La segunda provoca la gran dificultad que su obra encuentra para establecer una comunicación fluida con los espectadores occidentales, sobre todo a partir de **Ciudad de tristeza**, película que abre una etapa de mayor complejidad y madurez en su obra. Esto explicaría, hasta cierto punto, los problemas que encuentran sus últimos filmes para alcanzar una difusión normalizada en nuestras salas, pero no basta, sin embargo, para justificar la ausencia y el desconocimiento que se tiene de toda su obra anterior, ya que en España se ha estrenado comercialmente una sola -**El maestro de marionetas** (*Ximeng Rensheng / The Puppetmaster*, 1993)- de las quince películas realizadas por Hou-Hsiao-hsien a lo largo de una filmografía que se inicia en 1980 con **Una hermosa muchacha** (*Jiushi Liuliu De Ta / Cute Girl*) y que llega, provisionalmente, hasta **Millenium Mambo**, estrenada en el Festival de Cannes del 2001.

Esa fascinación y esa resistencia tienen, al mismo tiempo, raíces comunes y compartidas por ambas, que afectan tanto a los que han sido cautivados por la obra de Hou como a los que experimentan esa explicable dificultad para adentrarse en las claves que la sustentan. Raíces que pueden sintetizarse, al menos, en tres facto-



Millenium Mambo

res: 1) la controvertida, y casi desconocida para Occidente, identidad nacional taiwanesa, sujeto paciente -desde el siglo XVII- de múltiples mestizajes histórico-políticos (2) y heredera reciente, todavía hoy, de una escisión no cerrada: una cuestión capital, ineludible referente de fondo para una filmografía que plantea, casi en su totalidad, una reflexión sobre la historia y el presente de Taiwán; 2) las características propias de un lenguaje que incorpora, de forma operativa, códigos específicos que son deudores de modos de representación orientales (en esencia, los de la poesía y la pintura chinas) que no resultan directamente legibles desde la perspectiva de la cultura occidental; y 3) la fuerte influencia que ejercen, sobre el estilo y sobre la gramática de las obras de madurez de Hou, modelos y recursos que provienen del arsenal expresivo y lingüístico propio de la modernidad fílmica: desde la ruptura con los cánones estéticos y narrativos del clasicismo hasta el pasoliniano "cine de poesía" pasando por Godard, Bresson, Wenders, Fassbinder, Straub, Angelopoulos o el conjunto de las prácticas autorreflexivas (3) sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, campo de juego que es -digámoslo ya de antemano- la gran cuestión de fondo que late bajo sus películas más personales.

Estas tres coordenadas nos ayudan a enmarcar ya, en buena medida, la naturaleza de una obra extraordinariamente coherente en su evolución, así como el sentido de un itinerario que ha situado a Hou Hsiao-hsien -por la profundidad y complejidad de su apuesta, por su audacia formal- como la cabeza visible del triunvirato que forma junto a Edward Yang y Wong Kar-wai, sin duda los tres cineastas asiáticos más importantes del presente, sobrepasados ya ampliamente tanto Zhang Yimou como Chen Kaige, cuyas propuestas -con independencia de lo que pueda pensarse sobre los logros indiscutibles de su cine- han sido más tímidas y se han quedado mucho más cortas a la hora de buscar respuestas nuevas para expresar la sensibilidad contemporánea, a la hora de indagar en la búsqueda de un estilo moderno y reflexivo para expresar las inquietudes y los interrogantes a los que se enfrentan hoy sus sociedades respectivas. Una trayectoria que le ha convertido, finalmente, en uno de los más grandes poetas del cine moderno; muy probablemente, junto con Abbas Kiarostami y Aki Kaurismäki, el más radical y el más autoexigente de todos ellos.

Claro está que ese itinerario ha pasado por varias fases, por distintas etapas y ciclos que resultan, por otro lado, bastante útiles para esbozar aquí este primer y rápido acercamiento a la obra de Hou, aproximación forzosamente esquemática y demasiado reductora (quede constancia por anticipado) de la enorme fuerza expansiva y del gran impulso reflexivo que lleva dentro una trayectoria como la suya.

1. Las películas comerciales: el aprendizaje artesanal

Hay un periodo de iniciación profesional, de aprendizaje artesanal y de sometimiento a los cánones convencionales de la vieja industria de Taiwán en la carrera de Hou Hsiao-hsien. Lo integran sus tres primeras realizaciones: **Una hermosa muchacha** -conocida también como **Lovable You-**, **Alegre brisa** (*Feng'er Titacai / Cheerful Wind*, 1981) y **Verde era la hierba de la ribera / La verde hierba del hogar** (*Zai Na Hepan Quing Cao Quing / Green, Green Grass of Home*, 1982). Producidas por la Ta-Yu Films Ltd. y concebidas como vehículos comerciales al servicio de dos cantantes *pop* de moda en la época (4) (Feng Fei-fei, la jovencita protagonista de las dos primeras, y Kenny Bee, el actor que interviene en las tres como *partenaire* de la chica de turno), comparten un mismo género (el de la comedia romántica) y un equipo profesional común, anticipo de una de las más pronunciadas marcas personales del director: su tendencia a trabajar con una compañía estable de colaboradores con los que desarrolla una intensa relación personal y que se repiten película tras película.

El director de producción y, al mismo tiempo, director de fotografía de los tres títulos es Chen Kun-hou, integrante con el propio Hou del núcleo germinal de la *nouvelle vague* taiwanesa, mentor profesional suyo y personaje fundamental para él durante sus primeros años en la industria (5). El director artístico común es Chi Kai-ching y el montador Liao Ching-song, colaborador inseparable de Hou y responsable del montaje en la totalidad de sus quince películas. El técnico de sonido de las dos segundas es Shin Jian-shen, con quien seguirá trabajando en todas sus películas posteriores hasta **La hija del Nilo** (*Nilouhe Nüer / Daughter of the Nile*, 1987), mientras que el propio Hou firma personalmente los tres guiones.

Nos hallamos ante un bloque de notable homogeneidad, integrado por tres títulos que comparten no sólo el protagonismo juvenil y la temática amorosa, sino también un tono ligero de registros evanescentes, lleno de peripecias superficiales, así como la vocación de dirigirse a un público joven y poco exigente que emerge -en los primeros años ochenta- como la audiencia mayoritaria de las salas comerciales en un país que asiste a un proceso acelerado de desarrollo económico marcado por una progresiva influencia occidental.

Formalmente hablando, las tres películas están llenas de canciones *pop* tan blandas como con-

vencionales, que se inmiscuyen de forma intermitente en la banda sonora como pretexto para el despliegue de sucesivas secuencias de montaje, en las que abundan los *zooms* y las panorámicas descriptivas. Sus modales expresivos y su formato narrativo resultan, sobre todo en las dos primeras, melifluos y dubitativos, prácticamente irreconocibles para quien tenga en la cabeza las imágenes férreamente estilizadas y controladas de sus obras de madurez, pero sin embargo ya es posible encontrar dentro de **Alegre brisa** algunos pequeños indicios de una evolución a la que dará cuerpo, con mayor consistencia, **Verde era la hierba de la ribera / La verde hierba del hogar**.

El guión del segundo título juega, durante la primera mitad de la historia, con la presencia de un equipo de cine que rueda un *spot* publicitario, y la película ensaya una tímida estructura metaficcional al ocuparse de filmar a personajes embarcados en un rodaje, a una joven fotógrafa que captura imágenes con su cámara y a un chico ciego. Se aprecia ya también una cierta búsqueda formal, detectable en algunas tomas largas y en la tendencia a resolver determinadas secuencias dentro de un único plano. **Alegre brisa** es, además, la primera película que Hou rueda -aquí todavía parcialmente- en el ambiente rural de Fengkuei, al sur de Taiwán, donde vivió sus años de infancia.

La evolución se hace mucho más visible con el siguiente trabajo: una película cuya historia se desarrolla ya casi íntegramente en el campo y que da entrada a numerosos aspectos que van tener, posteriormente, una presencia constante en sus siguientes filmes. En primer lugar, a modo de recurso visual y narrativo, la función de los trenes: vehículo para el desplazamiento entre la ciudad y el campo, o viceversa, que se convertirá, con el tiempo, en un vector casi consustancial al cine de Hou Hsiao-hsien. Hasta el punto, incluso, de que el ir y venir de los trenes, las esperas en las estaciones y los viajes en sus vagones, operan (en el conjunto de su filmografía) como estructura de enlace, como andamio visual de una persistente metáfora sobre la oscilante, movediza y siempre transitiva identidad nacional taiwanesa, permanentemente escindida entre el campo y la ciudad.

Esta última dicotomía es inherente a toda la obra de Hou. Dentro de su universo poético, el ámbito rural está ligado a las raíces vitales, culturales y sociales de los habitantes primitivos de la isla, a las familias instaladas en ella desde muchísimas generaciones, al mundo de la infancia y de la adolescencia y, por tanto, al pasado histórico, ya sea éste el de los taiwaneses que tienen sus raíces genealógicas en la isla, ya el de los hijos o descendientes de los chinos que llegaron allí desde el continente con el éxodo producido tras la derrota del Kuomintang y el triunfo de Mao Zedong. El espacio urbano representa, por el contrario, el desarrollo económico de Taiwán durante los años sesenta y setenta, el universo creado por los chinos que provienen del continente, la influencia occidentalizadora, el mundo de la juventud o de la madurez y el presente histórico.

No por casualidad, la trinidad creadora que alimenta a casi toda la obra de madurez del cineasta está compuesta por dos descendientes de familias continentales y uno de familia nativa taiwanesa: por un lado, la pareja profesional que forman el propio Hou -nacido en Cantón, hijo de un funcionario de enseñanza y de una institutriz, llegó a la isla en 1948, cuando tenía tan sólo un año de edad y después de que su padre se hubiera instalado allí, por razones laborales (6), cuatro meses antes- y Chu Tien-wen, una joven novelista (hija de padres escritores que llegaron a la isla con los nacionalistas de Kuomintang) formada en un ambiente de impregnación intelectual y convertida, a partir de **Los chicos de Fengkuei** (*Fengkuei Lai De Ren / The Boys from Fengkuei*, 1983), en la guionista inseparable de Hou, con la que comparte largas discusiones creativas y con la que ha escrito todas sus películas posteriores.

Es preciso señalar que la colaboración estable entre Hou Hsiao-hsien y Chu Tien-wen ha demostrado una compenetración y una fecundidad creadora que sólo tienen equivalente, dentro del cine contemporáneo, en el tándem mexicano formado por Arturo Ripstein y

Los chicos de Fengkuei

Paz Alicia Garciadiego. Por otra parte, la figura de Wu Nien-jen (hijo de una familia enraizada en la isla desde sus propios orígenes), guionista del episodio filmado por Hou en **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio** (*Erzi De Da Wan'ou / The Sandwich Man*,1983) -película emblemática de la "Nueva Ola" taiwanesa- y coguionista, también, de **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** (*Lianlian Fengchen / Dust in the Wind*, 1985), **Ciudad de tristeza** y **El maestro de marionetas**.

Pero no son sólo los trenes. En este tercer peldaño de su filmografía se hace dominante ya la presencia de la infancia: un mundo que tendrá después su prolongación -y que ofrecerá a Hou Hsiao-hsien un campo de estudio preferente- en títulos como **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo** (*Dongdong De Jiaqi / A Summer at Grandpa's*, 1984) y, sobre todo, en la primera parte de la muy decisiva **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir** (*Tongnian Wangshi / A Time to Live and a Time to Die*, 1985). Película de expresa militancia ecologista con clara vocación didáctica frente a la infancia (la defensa de la vida natural en el río frente a la práctica de la pesca por electrocución y por envenenamiento), **Verde era la hierba de la ribera / La verde hierba del hogar** ofrece también la primera manifestación de una querencia particular de Hou por las repeticiones semánticas y de rítmica musical con las que no sólo se juega abundantemente en el interior de las imágenes, sino que se extienden también a los propios títulos de las películas.

Es una tendencia que aquí se hace visible en el título original chino (traducción literal: *"Al otro lado del río, la vegetación verde..."*) del que intenta hacerse eco el título inglés (*Green, Green Grass of Home*), pero que reaparece después en la formulación original taiwanesa de **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** (*"amor, amor, viento, polvo"*) y, de forma más evidente, en **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir**, en **Hombres buenos, mujeres buenas** (*Haonan Haonü / Good Men, Good Women*, 1995) y en **Adiós al sur, adiós** (*Zaijian, Nanguo, Zaijian / Goodbye South, Goodbye*, 1996).

Son dos elementos adicionales, sin embargo, los que nos alertan sobre la futura envergadura del cine de su director. En primer término, su forma de dirigir a los niños y a los actores, que tiende a buscar siempre la autenticidad de las expresiones naturales, tanto en su forma de moverse (con una planificación que intenta dejar espacio para las reacciones espontáneas y para la mayor libertad de movimientos posible) como en los diálogos. Con este propósito, Hou escribió las conversaciones entre los niños con fragmentos de las notas que tomó durante unas charlas de su hermana con sus alumnos y de sus propios encuentros personales con los chavales de su barrio.

El interés por asentar la ficción sobre raíces documentales se extiende, de forma coherente, al segundo de los elementos: el empeño por capturar con la cámara el pálpito de la vida cotidiana de los niños, sus actividades en el campo, los juegos en el agua, los paseos en bicicleta... Es una preocupación ligada a la pulsión más interesante y más de fondo que ofrece la película: la que se manifiesta en el interés de Hou por dar forma y consistencia visual no sólo a la presencia y a la definición espacial de los lugares y de los escenarios, sino, sobre todo, a la relación física de los personajes con el entorno ambiental o geográfico en el que viven o en el que les ha situado la historia.

Esta búsqueda de lo físico y de las raíces documentales, que con el paso del tiempo devendrá consustancial al cine de Hou Hsiao-hsien, convive aquí ya, igualmente, con la propensión natural del autor a la formalización esencializada de un sentimiento melancólico. Algo que se manifiesta, con particular intensidad, en la emoción que enfría y condensa -simultáneamente- ese hermoso plano-secuencia que contempla impasible, a prudente distancia y sin alterar su encuadre, la escena en la que el padre entrega a su hijo las cartas escritas por la madre -que les abandonó hace mucho tiempo- y que se cierra con el abrazo del niño a su progenitor en un movimiento de reencuentro.

2. Aparición de la "Nueva Ola": la transición al cine moderno

Hay que esperar casi cuarenta años (respecto al nacimiento del neorrealismo italiano) y casi veinticinco (tras la irrupción de la *Nouvelle Vague* francesa) para que aparezca en Taiwán **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio** (1983), título genérico de un film compuesto por tres historias diferentes y pieza de referencia ineludible dentro de la incisión realista y modernizadora que germina, por aquellos días, en torno a la llamada "Nueva Ola" taiwanesa. Una película de episodios, por lo tanto, escrita por Wu Nien-jen a partir de tres novelas cortas de Huang Chun-ming -el escritor más representativo del movimiento revulsivo de "literatura regional" (7)- y cuyo denominador común es la reflexión sobre los problemas que sufre la gente humilde cuando debe enfrentarse a la tarea de la supervivencia cotidiana en medio de los cambios culturales y civilizatorios impulsados por la creciente influencia foránea que trae consigo el desarrollismo económico.

Un joven recién casado que debe ganarse la vida vestido de payaso

y convertido en hombre-anuncio para difundir los programas del cine local, según una técnica de publicidad extraída de una revista japonesa (en **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio**, el episodio filmado por Hou Hsiao-hsien), dos amigos que venden ollas a presión japonesas (en **Vicky's Hat**, realizado por Wan Jen) y un ciclista atropellado por el coche de un oficial americano (**The Taste of Apples**, dirigido por Xhang Zhuangxiang) son los protagonistas de este calidoscopio con vocación realista que convierte a su título genérico -extraído del primero de los episodios- en una metáfora de lo aprisionado que se siente el hombre común taiwanés por los efectos que tienen sobre su vida cotidiana las influencias japonesa y americana, que no por casualidad se corresponden con las dos últimas "ocupaciones" foráneas sufridas por la isla: la militar y política anterior a 1945 y la económica y cultural introducida, a partir de los años cincuenta, con la complicidad del régimen dictatorial impuesto por el Kuomintang.

La historia filmada por Hou transcurre en 1962 y extrae un cierto componente melodramático de la humillación y de la vergüenza que supone para su protagonista el tener que vivir y relacionarse con los demás, de forma casi permanente, maquillado como un *clown* y paseándose por las calles embutido en su *sandwich* publicitario. Sólo cuando al fin pueda encontrar una ocupación algo más digna (conducir un carrito para anunciar las películas mediante un megáfono) podrá desprenderse de su máscara, pero será entonces, precisamente, cuando su hijo, todavía bebé, deje de reconocer la imagen paterna y comience a llorar al sentir que le han arrebatado "su muñeco grande".

La devastadora metáfora cultural se abre paso cuando, para contentar a su hijo, el protagonista deba volver a maquillar su rostro como el de un *clown* y la imagen final se congele sobre éste. Bajo el registro tragicómico de tal desenlace se abre paso, de esta forma, la intuición patética de que algo irremediable ha sucedido, de que *"la herida infligida por la humillación no se cerrará ni siquiera en el caso de que, gracias a la modernización de los años sesenta (ensalzada por el cine oficial, que se reclamaba por entonces de un 'realismo sano'), las condiciones de vida de la familia probablemente mejoren"* (8).

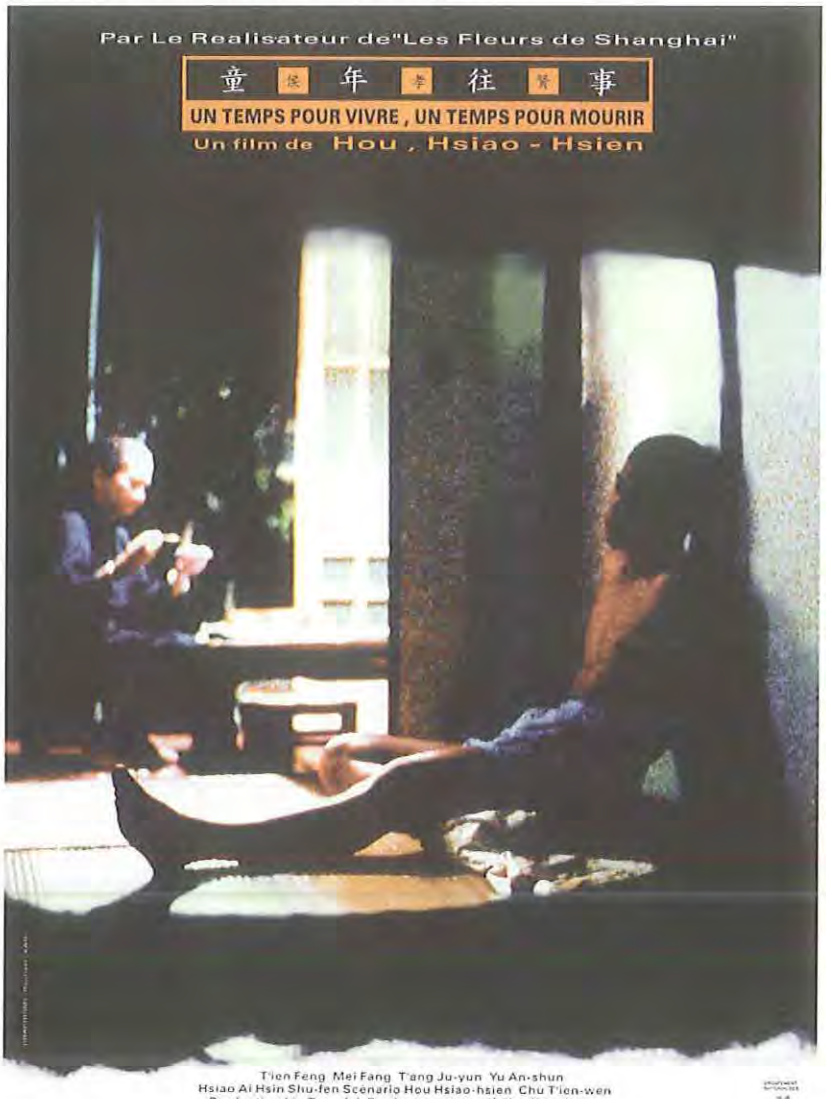
Meditación humanista y reflexión de fondo sobre la encrucijada histórico-social del Taiwán que inicia su proceso de occidentalización, y considerada por su director como *"el comienzo de una toma de conciencia"* (9), **Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio** es una obra de transición, un eslabón de engarce entre la primera y la segunda etapa de la filmografía de Hou Hsiao-hsien. Muy marcada por las inquietudes social-realistas del nuevo cine taiwanés (que genera precisamente durante los tres o cuatro primeros años ochenta sus títulos más representativos), es una pieza que vuelve a mostrar la necesidad de su director por anclar firmemente a sus personajes dentro de un entorno físico (el espacio angosto de la casa, el calor ambiental del pueblecito sureño en el que se desarrolla la historia, la proximidad de la selva...) y cuyo relato, cargado de dolor y melancolía, se deja traspasar por un sentimiento de fluidez y de continuidad inexorable de la existencia.

Los planos de los niños jugando con el caza-mariposas por las vías del tren (¡de nuevo los trenes!) y ese amplio, prolongado encuadre que filma, con la cámara fija sobre los raíles (un motivo visual constante en toda la obra de Hou), el paso inicial del protagonista al cruzar las vías hacia la derecha, luego el de un anciano que camina en sentido inverso y finalmente, tras un momento de espera, el de la esposa con el niño en brazos siguiendo el itinerario del *clown*, son otras tantas imágenes motivos que hablan -una vez más- del esfuerzo de Hou por conferir densidad al paso del tiempo y al transcurso de la existencia, por abrir sus imágenes a las múltiples sugerencias que la contemplación del discurrir de la vida cotidiana puede despertar en los espectadores.

3. El ciclo autobiográfico: memoria de los ritos de iniciación

Las cuatro películas siguientes que filma Hou Hsiao-hsien (sucesivamente, **Los chicos de Feng-kuei**, **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo**, **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir** y **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento**) integran un ciclo compacto de nítida y confesa inspiración autobiográfica, construido íntegramente con materiales emocionales de infancia, adolescencia y juventud que provienen, en conjunto, del triángulo creativo sobre el que, a partir de ahora, descansará la totalidad de la obra de madurez del cineasta.

El propio Hou ha contado que **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo** está basada en los recuerdos de infancia de su guionista (Chu Tien-wen) y rodada, incluso, en los lugares en los que ella vivió durante su infancia. Por el contrario, **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** procede de la memoria juvenil de Wu Nien-jen y es, en consecuencia, la única película del ciclo cuyos personajes pertenecen a una familia que, como la de su guionista, vive afincada en Taiwán desde hace cientos de años. Las dos restantes (**Los chicos de Fengkuei** y, sobre todo, **Cosas de la infancia /**



Tiempo de vivir, tiempo de morir) beben directamente de la memoria autobiográfica del director. Las cuatro películas hablan, por lo demás, del mismo tema de fondo: los ritos y los procesos de acceso a la madurez.

La importancia y la significación del ciclo dentro de la filmografía de su autor vienen dadas, en primer lugar, por la propia naturaleza de la película que lo abre (**Los chicos de Fengkuei**), que supone la primera intervención de la escritora Chu Tien-wen en la obra de Hou (10) y que ha sido reconocido por éste como *"el primer film en el que ensayé una fuerza creativa propia"*. Es el inicio de una etapa que el cineasta asimila como un nuevo periodo de aprendizaje, un tránsito que, en su concepción, *"pasaba forzosamente por un trabajo sobre mi propia memoria"* (11) con el fin de adquirir un conocimiento profundo de sí mismo, de sus raíces y de todo aquello que lo conformaba.

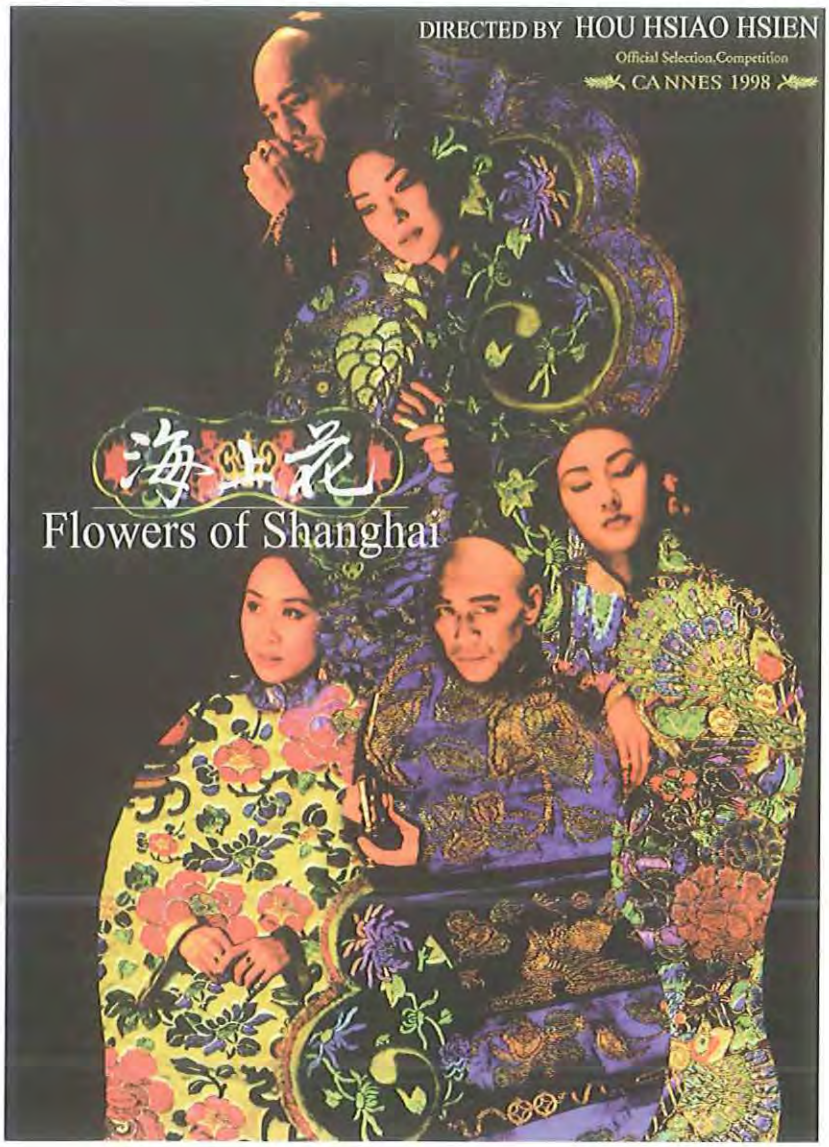
Contemporáneos con la eclosión de la "Nueva Ola" taiwanesa, estos cuatro títulos son para Hou Hsiao-hsien (junto con los filmados casi al mismo tiempo por Edward Yang y Wan Jen) el tardío eco cinematográfico de las inquietudes planteadas -una década antes- por el movimiento de la "literatura regional", con el que comparten la necesidad de trabajar sobre una interrogante que el gobierno y las instituciones del Kuomintang tratan de silenciar. ¿En qué consiste ser taiwanés?, comenzaron a preguntarse primero los escritores y luego los cineastas de una generación que, precisamente por afrontar una cuestión tan espinosa, no tardaron en sufrir el acoso de la censura.

Ese interrogante de fondo, presente en el subsuelo de los cuatro títulos que integran el ciclo, es el responsable en buena medida de que estas historias situadas en el pasado aparezcan trenzadas sobre el cañamazo de la "intrahistoria" o, si se quiere, del peso silencioso de la Historia sobre la experiencia vivida y, por tanto, sobre las relaciones entre lo individual y lo social, entre la vida cotidiana y el contexto histórico, entre los sentimientos privados y los discursos políticos. Estamos pues ante la primera entrega, en cuatro capítulos, de la prolongada y progresivamente compleja reflexión de Hou Hsiao-hsien sobre la historia de Taiwán, sobre la identidad taiwanesa y sobre las raíces que configuran su presente social y cultural.

La condición de **Los chicos de Fengkuei** como obra de afirmación personal deriva, adicionalmente, de su propia materia narrativa (los recuerdos personales de Hou sobre sus años de juventud, su papel en las bandas callejeras del barrio, los ligues, la búsqueda de trabajo, el tiempo de espera que precede al servicio militar, etc.) y de la opción que le hace replantearse al cineasta, a partir de esta película, toda su concepción del lenguaje cinematográfico. Una opción que, según ha relatado, proviene de la revelación que supone para él y para su montador (Liao Ching-song) el descubrimiento de **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*; Godard, 1959) mientras estaban trabajando en el film.

"Hasta ese momento montábamos siguiendo de forma muy estricta las reglas clásicas de la planifi-

cación", recuerda Hou, pero entonces fue cuando se dieron cuenta de que *"Godard destruyó todo ese sistema. Filmaba simplemente la emoción, independientemente del tamaño del plano"*. El hallazgo le hizo poner en cuestión su práctica anterior y le obligó a resituar toda su concepción de la técnica y del lenguaje fílmico hasta desembocar, finalmente, en una de las preocupaciones centrales y más idiosincráticas de su cine: la necesidad de *"captar lo que se desprende de un lugar o de un personaje"*. La inflexión se revelará decisiva, puesto que, a partir de ese momento, no sólo la técnica, sino también el andamiaje gramatical y lingüístico de su cine intentará siempre *"adaptarse a ese esfuerzo de captación (...), pues se trata de capturar lo que uno tiene delante de sí"* (12).



Hou Hsiao-hsien entiende que la nueva empresa exige una metodología específica, y de aquí se derivan, al menos, tres conceptos nucleares del lenguaje y del estilo que poco a poco irán madurando en paralelo con el desarrollo de su filmografía posterior. Se inicia así una evolución estilística paulatina que finalmente cristaliza, con un alto grado de formalización, en las obras-cumbre que suponen **El maestro de marionetas** y **Las flores de Shanghai** (*Hai Shang Hua / Flowers of Shanghai*, 1998), pero también -con rasgos estéticos muy diferentes- en el arriesgado *tour de force* que lleva dentro la vibrante y anfetamínica **Adiós al sur, adiós**, a la que bien podría considerarse como la versión adulta de **Los chicos de Fengkuei** y, al mismo tiempo, como la formulación más radical de algunas de las opciones ensayadas en este ciclo.

El primero de esos conceptos es el que le lleva a trabajar, siempre que puede, con actores no profesionales y, en la medida de lo posible, con personas que asumen frente a la cámara su misma profesión o su propio papel en la vida real. Piensa que los actores taiwaneses están excesivamente condicionados por su imagen, lo que les convierte en prisioneros de un mecanicismo interpretativo difícil de modificar. De ahí que, cuando se vea obligado a trabajar con ellos, procure adaptar el perfil del personaje a la naturaleza del actor: *"es preciso entonces que yo abandone una parte de mis ideas previas para ceñirme al actor, a sus sentimientos, a su espacio y a su mundo"* (13). Esta concepción es la que le llevó a pasar algún tiempo pegado a la vida cotidiana de Tony Leung Chiu Wai (una gran estrella del cine de Hong Kong), con el fin de observar cómo se comporta y cómo se mueve en la realidad, antes de convertirle en protagonista de **Las flores de Shanghai**.

El segundo, derivado en parte del anterior, es su preferencia por las primeras tomas (nunca hace más de dos o tres tomas de cada plano) y su aversión por los ensayos y por las repeticiones. Trata con ello de preservar al máximo la expresión natural y espontánea de los intérpretes, y de ahí que prefiera, incluso, modificar enteramente la puesta en escena del plano correspondiente, o retrasar hasta dos o tres semanas el rodaje de éste (como ha hecho en varias ocasiones), hasta conseguir que los actores reaccionen con la mayor naturalidad posible a los estímulos dramáticos o emocionales de la situación.

Para un cineasta convencido de que *"las personas son como el paisaje, pertenecen al lugar"*, es prioritario que sus actores puedan

desenvolverse con la mayor identificación y comodidad posible dentro del entorno escenográfico y físico en el que se mueven los personajes. De ahí que todas sus películas insistan, una y otra vez, en filmar a sus protagonistas inmersos en su realidad cotidiana, que los encuentros familiares, los trabajos en la cocina, los ritos alimenticios o los ceremoniales identificativos de cada espacio, cada lugar o cada grupo social articulen, dramáticamente, el desarrollo de sus historias. Y esto vale tanto para los juegos de infancia al aire libre, para las comidas familiares o para la liturgia protocolaria -en las conversaciones y en los juegos- que sustenta la totalidad de **Las flores de Shanghai**.

"Lo que busco no es tanto que los espectadores comprendan 'lo que ocurre', como comunicar una atmósfera" (14), dice Hou. Y para esto es necesario que personaje y espacio sean una misma cosa, que las reacciones de aquéllos puedan desplegarse con la máxima naturalidad dentro del entorno. Véase, a este respecto, la impresionante secuencia de la muerte del padre dentro de **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir**, rodada en una sola toma, dentro de un único, fijo y distante plano-secuencia, filmado sin ensayos previos y sin instrucciones concretas para los actores, a quienes Hou les explicó la situación y les dejó que reaccionaran libremente según su propio instinto, dejándose guiar tan sólo por lo que pasaba en el plató y por la atmósfera de la escena.

Esta forma de trabajar nos lleva sin solución de continuidad al tercero de los conceptos antes aludidos: la utilización de tomas largas y de encuadres amplios como solución formal derivada con naturalidad de la necesidad de restituir, con la máxima integridad, la relación entre el personaje y su espacio, como método para facilitar el despliegue más libre posible de las reacciones y de los movimientos de los personajes. Se hace evidente, por lo demás, que esta opción se ha asentando progresivamente en su cine hasta convertir el lenguaje del plano-secuencia en la arquitectura esencial y determinante de títulos como **El maestro de marionetas** o **Las flores de Shanghai**.

El modelo estilístico que se deriva de este lenguaje no es para Hou, sin embargo, fruto de una elección estética, sino tan sólo *"parte integral de mi estilo"* (15), manifestación visual de una actitud vital derivada, a su vez, de dos fuentes: una cultural y otra estrictamente biográfica. La primera es localizada por el cineasta en un proverbio de Confucio: *"mirar y no intervenir, observar y no juzgar"*, lo que le lleva a intervenir lo menos posible sobre el entorno que trata de reconstruir. El director es consciente, claro está, de que esa reconstrucción es fruto de una subjetividad, *"pero intento situarme en el medio de las cosas sin imprimir la marca de mi subjetividad sobre ellas"*, y se siente, por ello, *"inscrito en una perfecta continuidad con la vieja cultura china"* (16).

El segundo proviene de su propia experiencia familiar, muy marcada por la presencia de un padre enfermo y en buena parte paralizado que apenas hablaba, por una madre muy silenciosa y por un ambiente muy cargado. Esa atmósfera impulsaba a Hou a salir de su casa para adentrarse en el universo exterior, pero lo hacía, según ha contado, *"llevando conmigo el ambiente de la casa"*, lo que en su caso generaba una mirada curiosa y distante a la vez, deseosa de implicarse en un mundo vivo, pero desde una óptica silenciosa capaz de capturar no sólo la vida, sino también su telón de fondo y su contraplano.

Esta forma de contemplar el mundo es la que impregnará después, de manera decisiva, la manera de filmar de Hou Hsiao-hsien, la que le lleva a interesarse no sólo por el pulso directo y cotidiano de la vida en presente, sino también por la dirección en la que ésta se mueve y por el contexto en el que palpita, siempre en busca de la dimensión interior y del sentido intrahistórico de los sucesos, de todo aquello de lo que no son conscientes los personajes. Para decirlo con sus propias y elocuentes palabras, *"lo que filmo directamente es la forma, pero lo que miro a distancia es el contenido"* (17), ecuación que permite comprender la naturaleza de fondo de su estilo y de su lenguaje, de su aproximación a las vidas y al entorno de sus criaturas.

Desde **Los chicos de Fengkuei** hasta **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento**, las cuatro películas del ciclo afinan y asientan progresivamente esta manera de acercarse a las personas y a sus vivencias. Ocupadas todas ellas en reconstruir una atmósfera ya desaparecida, que pertenece al pasado de sus autores, abren la puerta también a la exploración de un territorio particularmente sugerente: las diferencias entre la memoria biográfica y la puesta en escena de su representación o, para decirlo de otra manera, la distancia que existe entre lo que Hou (y sus guionistas) recuerdan de su propia existencia infantil o juvenil y el discurso que ahora, desde su mirada adulta y reflexiva, les interesa desarrollar.

Ese espacio intermedio es, en definitiva, sobre el que trabaja más a fondo un cineasta que, interesado por la captura de lo real, lejos de quedarse en el mero registro fenomenológico y *behaviourista* de lo que filma su cámara, construye un andamiaje lingüístico de progresiva complejidad para buscar la expresión de la revelación o de la epifanía, que diría Joyce. Por este territorio se adentra ya, definitivamente, la nueva etapa que su filmografía emprende con **Ciudad de tristeza** (1989), pero hasta llegar a ella hay un extenso y paciente recorrido punteado, de forma intermitente, por numerosos momentos extraordinariamente reveladores que caminan en esa precisa dirección.

Dos secuencias muy diferentes entre sí muestran, en **Los chicos de Fengkuei**, ese esfuerzo constante por inyectar densidad y dilatación temporal a la experiencia vivida en presente. En la primera, Hou materializa con un prolongado plano fijo, amplio y distante una visión de A-Ching: el momento en el que su joven vecina despide a su pareja. Sigue después un breve contraplano del protagonista como observador y, a continuación, un plano más corto que muestra a la chica, absorta en sus pensamientos, cuando ésta sale de su embeleso y se descubre observada. La segunda, en una solución que se diría digna de Angelopoulos, es el retroceso temporal abierto por la panorámica que introduce el recuerdo del pretérito tras el descubrimiento, por parte de A-Ching, de la tumbona sobre la que acostumbraba a descansar su padre enfermo antes de morir: un reconocible eco autobiográfico que proviene de la infancia del propio cineasta.

La discreta espera que parece detener el transcurso del tiempo en los numerosos "planos vacíos" que puntúan el desarrollo de la historia, los intermitentes encuadres que filman los trenes y sus raíles, o ese *tempo* (construido sobre una sucesión impresionista de pequeños sucesos argumentales) que propicia un lento resurgir de la melancolía y de la tristeza por entre las rendijas de una película tan apacible como **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo** acaban por configurar la meditación de fondo que subyace al film: la que acompaña al descubrimiento de la marginación y a la progresiva conciencia de aislamiento que se abren paso en la protagonista, primero como niña de ciudad en un contexto rural, luego como niña en el universo de los adultos y finalmente como chica frente a la solidaridad masculina de los niños.

Las miradas meditativas con las que el joven A Yuan observa en tres ocasiones a su novia, desde el enrejado de la ventana, mientras

Las flores de Shanghai

ella trabaja en el taller, los planos que Hou dedica a la familia del chico cuando contempla a la novia de su hijo casada con otro, los repetidos, intermitentes y cíclicos viajes en tren desde el campo a la ciudad y viceversa, o la fuerte voluntad de estilización que alimenta a sus numerosos planos-secuencia conducen el desarrollo de **Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento** hasta ese hermoso plano final que cierra la película, mantenido con firmeza y a media distancia, en el que el protagonista escucha a su abuelo disertar con sabiduría ancestral sobre las cosechas y los tifones: un instante de gran intensidad no subrayada en el que se funden el tiempo presente y la memoria del tiempo, una imagen de fugaz, pero privilegiada comunión atmosférica entre dos generaciones opuestas condenadas a separarse. Un momento de revelación que no hubieran desdeñado ni el Rossellini de **Te querré siempre** (*Viaggio in Italia*, 1953) ni el Rohmer de **El rayo verde** (*Le rayon vert*, 1986), ni el Kiarostami de **Y la vida continúa** (*Zendegi edame darad*, 1991) ni el Víctor Erice de **El sol del membrillo** (1992).

Y entre medias queda un título mayor del cine de nuestro tiempo: **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir**, expresa confesión autobiográfica de Hou Hsiao-hsien que se abre, para mayor explicitud, con la voz del propio cineasta narrando en *off* sus recuerdos infantiles. Es un prólogo que antecede a los títulos de crédito y que el director monta con unos planos de rara y casi misteriosa serenidad, capaces de capturar ya esa conciencia del paso del tiempo que subyace a todo el desarrollo de la historia. El tiempo y el espacio, la vivencia biográfica y la reflexión distante, los personajes y los lugares que éstos habitan se funden con armonía en el discurrir de una obra cuyo discurso real no es otro que la materialización visual del efecto acumulativo sobre el que se construye el lento proceso de la experiencia vital.

Puntuada por tres muertes de fuerte incidencia sobre el protagonista (sucesivamente, las del padre, la madre y la abuela), pero filmadas sin ningún énfasis y despojadas de todo efecto melodramático, la película explora a conciencia -aunque sin explicitar nunca su discurso- la huella de los acontecimientos, el flujo temporal que los ordena, el trazo que deja sobre el día a día la vivencia cotidiana. Tiempo de vida y de muerte, como efectivamente resume el título inglés, esta obra de extraña y profunda hondura melancólica que nunca cede a la tentación autocontemplativa -y que se diría heredera de la renoiriana **El río** (*The River*, 1950)- se aplica con modestia a filmar lo que el propio autor llama, en el título original chino, cosas de la infancia, pero lo hace desde una mirada y con una actitud que le permite conferir densidad expresiva y conciencia reflexiva a un proceso de formación forjado sobre la intrahistoria de los lugares y del movimiento, de la emoción y de la experiencia, de la vida que emerge y madura, sin solución de continuidad, sobre el agotamiento natural de la propia vida.

El maestro de marionetas

4. Una obra de transición: primera mirada sobre el mundo contemporáneo

Completamente aislada en el devenir de su filmografía, **La hija del Nilo** (1987) es la primera película que Hou Hsiao-hsien se vio obligado a rehacer parcialmente una vez acabada y es, también, el primero de los títulos de los que su autor se muestra especialmente insatisfecho. Su intento de acercarse a la vida contemporánea de la juventud urbana de Taipei a través de la mirada de una chica joven que conduce la narración puede considerarse casi como un borrador, todavía dubitativo, del retrato contemporáneo trazado en la enérgica **Adiós al sur, adiós**, pero el error conceptual de este primer ensayo reside, fundamentalmente, en el intento de capturar con el modelo estilístico del plano-secuencia y de la distancia visual un tipo de existencia que se presta poco o nada a lo contemplativo.

La propuesta, pese a todo, resulta extremadamente coherente con las pulsiones más reconocibles del cine de Hou y no carece de atractivos. Aunque la metáfora implícita en su título (que alude al cómic leído por la protagonista y al paralelismo que ella cree encontrar en aquél respecto a su propia existencia) permanece casi opaca para el espectador occidental, la película retoma la sensibilidad de **Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo** para retratar el sentimiento de marginación y de aislamiento de la figura femenina (huella directa de la guionista Chu Tien-wen) y vuelve a incidir sobre la ruptura de los lazos que unen a la familia al mostrar la incidencia que la vida moderna y el universo urbano tienen sobre las viejas estructuras sociales.

Impulsada por la necesidad de superar las crónicas de la adolescencia y de indagar en el universo urbano, **La hija del Nilo** trabaja sobre la distancia que existe entre la percepción de la realidad y la realidad misma dentro de un proceso de crecimiento y maduración que no hace sino prolongar lo que, con materiales distintos, habían contado ya las películas inmediatamente precedentes. La crónica se cierra, en medio del dolor y la desolación, con un plano inequívoco del cineasta: la imagen de la protagonista solitaria y abatida, reencuadrada por el marco de una puerta dentro de un plano fijo y amplio que Hou mantiene hasta que destila toda su melancolía.

5. La trilogía histórica y la conquista de la madurez

La superación del ciclo autobiográfico, en el que Hou Hsiao-hsien trabaja sobre la articulación de lo vital y lo trágico sin interrumpir nunca el desarrollo de lo cotidiano, sobre lo individual y lo colectivo sin que el sustrato histórico pase nunca de ser una presencia de fondo, da paso a un nuevo ciclo sustentado ya, con plena conciencia, sobre la articulación de la Historia grande y de la historia pequeña, sobre las formas y las actitudes con que los individuos resisten o soportan la incidencia de la primera y sobre cómo ésta conforma la existencia cotidiana de las gentes. La reflexión sobre la Historia pasa a ser el motor de fondo que mueve los relatos.

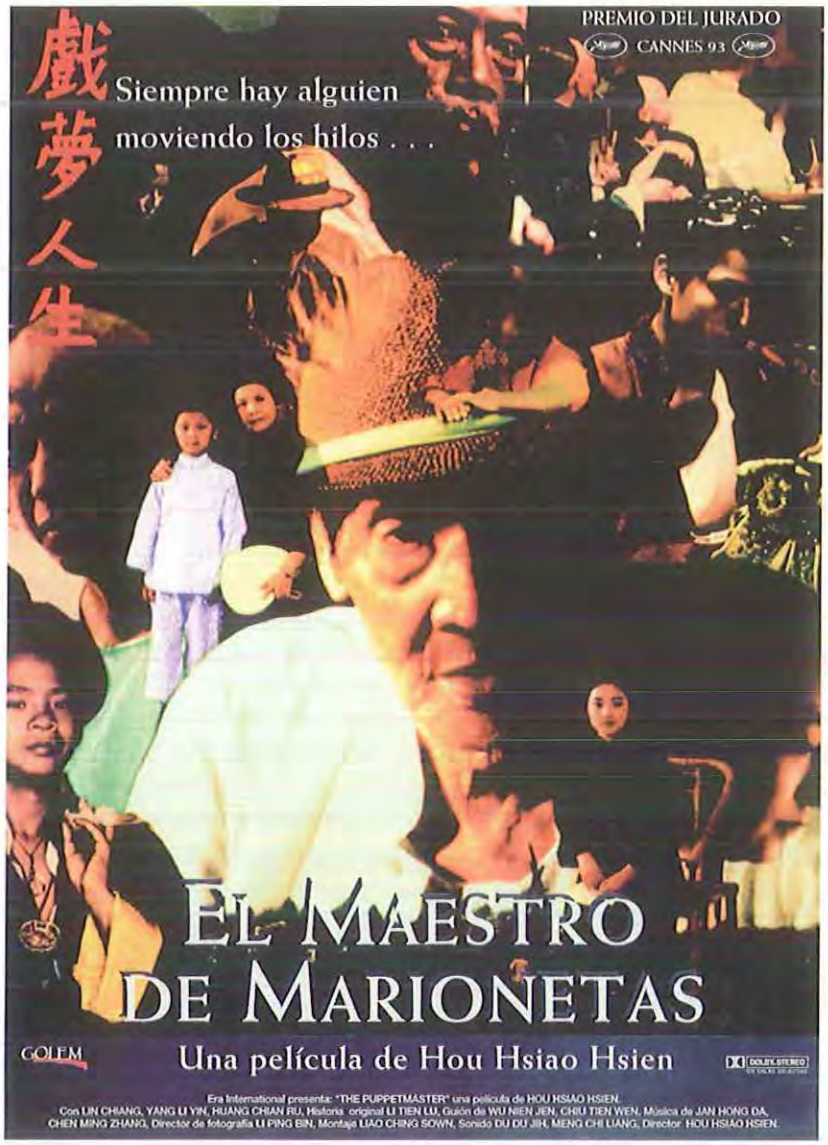
Concebido expresamente como una trilogía, el tríptico compuesto por **Ciudad de tristeza** (1989), **El maestro de marionetas** (1993) y **Hombres buenos, mujeres buenas** (1995) tiene como referente explícito el camino recorrido por la isla de Taiwán a lo largo de las tres etapas históricas más convulsas y determinantes que configuran la historia moderna del país. Ordenado cronológicamente, ese recorrido pasa por la ocupación japonesa, dentro de una historia ficcional que discurre desde 1909 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial (**El maestro de marionetas**), el periodo intermedio que va desde 1945 hasta 1949, es decir, desde la capitulación nipona hasta la ocupación de la isla por el Kuomintang (**Ciudad de tristeza**) y la época del llamado "terror blanco", de la represión política y de la persecución anticomunista en torno a 1950, cuando el asentamiento de la dictadura bajo el amparo de los Estados Unidos genera la imposición de la ley marcial dentro de un film (**Hombres buenos, mujeres buenas**) que, en su ambiciosa formulación narrativa, se abre también hacia los años ochenta y noventa.

Cinematográficamente hablando, esta trilogía supone un paso de

gigante en la filmografía de Hou Hsiao-hsien. Y no sólo porque su primera entrega conquistara el León de Oro en el Festival de Venecia, la segunda recibiera el Premio del Jurado en Cannes y la tercera volviera a estar presente en la sección oficial de este último certamen, sino porque el planteamiento creativo de las tres supera en ambición y audacia a todos los trabajos anteriores y porque la investigación de Hou en las relaciones espacio-temporales, en los engranajes narrativos y en los problemas de la escritura fílmica colocan definitivamente a su autor en la vanguardia más adulta y reflexiva del cine contemporáneo.

Filmada en 1988 (el primer año que Taiwán vive liberada de la ley marcial, levantada en 1987), **Ciudad de tristeza** aparece en un momento en el que se abren nuevas y revitalizadoras expectativas para la vida social, cultural y política del país, horizontes que Hou y las gentes de su generación consideraban apasionantes por la potencialidad inherente a la conquista de una libertad y de un debate hasta entonces reprimidos. Expectativas que el cineasta ha puesto en relación con las esperanzas, pero también con la incertidumbre, que sucedieron al final de la Segunda Guerra Mundial, tras la liberación de la dominación japonesa y antes de que el Kuomintang se instalara definitivamente en 1949.

La necesidad de recuperar la memoria histórica y de ajustar cuentas con un pretérito que hasta entonces había permanecido secuestrado y cuya interpretación había sido adulterada por la dictadura (en una situación que guarda estrechos parentescos con la que vivió el cine español durante la transición política) encuentra además, en aquella época de transición (1945-1949), un territorio propicio para hablar, en términos metafóricos, del presente de la sociedad taiwanesa. En ese contexto y con esas posibilidades de proyección para el discurso del film hay que situar la compleja operación ensayada por la película al poner en juego distintas y simultáneas instancias narrativas.



La película, que comienza con un prólogo -anterior a los títulos de crédito- en el que el nacimiento de un niño se hace coincidir con la rendición japonesa y con la recuperación de la luz eléctrica en la casa, toma la forma de una saga familiar en torno a cuatro hermanos. Su estructura alterna, con llamativa libertad, no sólo diferentes narradores -uno de los cuales es un fotógrafo ¡sordomudo! (18)- y diferentes tiempos, sino también distintos espacios, ambientes diversos y hasta cinco idiomas diferentes: el japonés (lengua de comunicación amistosa con la familia que debe abandonar la isla), el mandarín que hablan algunos intelectuales, el dialecto de Shanghai con el que se expresan los gángsters, el taiwanés de la familia Lin y el cantonés de la amante de Wen-heung y de su hermano.

Este crisol idomático y narrativo, cuya dimensión dramática es explorada a fondo por el cineasta, comparece dentro de una película que pone en juego una notable complejidad expresiva. La inserción de palabras y textos que se superponen sobre la imagen, la multiplicidad de narraciones -tanto en el *off* sonoro (el diario de Hinomi, la voz de Shisuko, las cartas de Ah Hsueh) como en textos escritos (lo relatado por el

fotógrafo)-, la condensación visual, rítmica y emotiva generada por las tomas largas y por los numerosos planos-secuencia, la sucesión de planos vacíos sobre paisajes, la estructura lacunar y fragmentaria de toda la narración, la alternancia de imágenes objetivas, evocaciones subjetivas y *flashbacks*, la repetición de los mismos ángulos para filmar determinadas localizaciones, etc., son mecanismos que ayudan a configurar la honda meditación sobre la realidad, la subjetividad, la memoria y el presente que la película coloca sobre la pantalla.

La configuración del espacio diegético, la ruptura de la continuidad lógica, la acumulación de elipsis, aliteraciones y metonimias y la forma de entender la composición del cuadro (desprovisto casi siempre del punto de fuga que pudiera ordenarlo desde una perspectiva occidental) dan entrada a rasgos de escritura y a modelos de representación que derivan directamente de la cultura china. Los ángulos opuestos de ciento ochenta grados en planos sucesivos, el espacio vacío sobre el que se fija la cámara o que deja el personaje dentro del encuadre -que proviene de los modelos pictóricos chinos (19)-, la yuxtaposición de los textos sobre las imágenes (20) o la sucesión de escenas fragmentarias con sujetos indeterminados (un procedimiento característico de la poesía china) son algunos de esos rasgos.

Reconocida por su propio autor como un paso importante hacia la madurez y por la crítica de todo el mundo como una obra decisiva (imprescindible contribución del cine moderno a la dialéctica cine-historia), **Ciudad de tristeza** dejó a Hou Hsiao-hsien, sin embargo, un regusto de insatisfacción hasta el punto de considerarla como la segunda película fallida de su trayectoria. Su intento de capturar la atmósfera de una época colisionó, según su entendimiento, con una manera de presentar las cosas demasiado directa, lo que le obligó a un nuevo esfuerzo de estilización que dio como resultado **El maestro de marionetas**, obra mayor de toda su filmografía y, ésta sí, plenamente conseguida también desde su personal apreciación.

Sin duda Hou se encontraba mucho más cómodo al trabajar, en este film, con un material documental extraído directamente de la memoria viva de su protagonista: Li Tien-lu, un anciano, venerable marionetista de ochenta y cuatro años -considerado como uno de los "tesoros nacionales de Taiwán"- que cuenta personalmente ante la cámara la historia de su propia vida. Película pues cuya estricta dimensión autobiográfica se coloca expresamente en primer término (como antes había sucedido ya en **Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir**, donde la voz de Hou introducía la evocación de su infancia), nos encontramos aquí con

una obra que fusiona, con un grado superior de armonía, nunca hasta entonces conseguido por el cineasta, el documento y la ficción, la experiencia viva y la representación de su memoria.

La textura visual de la reconstrucción ficcional (hija de una estética primorosa, esculpida en claroscuros lumínicos y cromáticos que se dirían extraídos de Rembrandt) deja paso intermitentemente al relato autobiográfico del verdadero Li Tien-lu, cuya existencia real se recompone ficcionalmente, bajo la máscara de tres intérpretes sucesivos, a lo largo de la narración. Hou convierte a esta figura central, casi totémica, en un espejo de la encrucijada histórica vivida por Taiwán durante la ocupación japonesa sin caer en la tentación de construir un paralelismo mecanicista y buscando en el interior de la imagen una relación más compleja entre lo privado y lo político.

Se compone así un retablo filmado íntegramente en largos, escasos y rituales planos-secuencia, casi siempre fijos (salvo en dos o tres delicadas, precisas y exactas panorámicas apenas perceptibles) y mantenidos con un rigor espartano que, paradójicamente, nunca asfixia la expresión natural de los movimientos ni de las reacciones de los personajes. La planificación, que despliega en su interior una enorme complejidad de espacios y tiempos narrativos, persigue tanto la captura de lo real como la construcción de una distancia reflexiva (21), haciendo del encuadre y del reencuadre interior (a través de puertas y ventanas) el andamio visual de una indagación en la historia individual y colectiva de su país, en su memoria y en su presente, que el cineasta lleva hasta las últimas consecuencias.

El interior de esta hermosa composición (cuya pureza y radicalidad hacen pensar simultáneamente en Ozu, Bresson y Mizoguchi) aparece cargado de tintes melancólicos, pero nunca se muestra elegíaco de un tiempo pretérito marcado por la sumisión social y cultural. Dentro de sus planos alienta -en progresiva condensación visual- una emoción contenida, nunca manipulada, fronteriza con un lirismo secreto que recupera para la pantalla el tenebrismo pictórico de algunos maestros flamencos y la verdad humanista de John Ford, cuyo eco lejano, casi inaprensible, parece agazaparse bajo cada uno de los planos en los que Li Tien-lu cuenta su vida hablándole directamente a la cámara.

El altísimo grado de ritualización y de armonía con el que Hou Hsiao-hsien conjuga aquí simultáneamente el testimonio documental y la estilización ficcional hacen de **El maestro de marionetas** una de las grandes cimas del cine moderno. Una cumbre frente a la cual resultan ciertamente relativos los logros de la tercera película que el cineasta considera fallida (**Hombres buenos, mujeres buenas**), por mucho que la audacia y los ecos resonantes de la arquitectura narrativa ensayada en la tercera entrega de la trilogía no sean precisamente despreciables.

Tres tiempos diferentes, ligados entre sí por la presencia común de la joven actriz Liang Ching, organizan el puzzle propuesto por Hou: 1) el presente de la protagonista (años noventa), en el que esta joven actriz recibe por fax algunas páginas de su propio diario íntimo, que le habían sido robadas; 2) la época que le recuerda la lectura de ese diario, lo que le hace rememorar su relación amorosa con Ah Wei (años ochenta);

Hombres buenos, mujeres buenas

y 3) la acción de la película que está rodando Liang Ching, en la que se reconstruye -con imágenes filmadas en blanco y negro- la historia real de la pareja formada por Chung Hao-tung y Chiang Bi Yu (interpretada por Liang Ching), dos jóvenes activistas que, a finales de los años treinta, abandonaron la antigua Formosa para combatir junto a la resistencia comunista contra la invasión japonesa y que, tras regresar a Taiwán, militan en la oposición clandestina a la dictadura del Kuomintang hasta que, tras ser detenidos en 1949, Chung Hao-tung es acusado de traición a la nueva patria y acaba siendo ejecutado en octubre de 1950.

Hombres buenos, mujeres buenas se convierte, así, en una de las pocas películas de Taiwán que se atreve a romper el silencio sobre la tenebrosa época del "terror blanco". La amarga reflexión que genera la paradójica historia de esta pareja de idealistas y patrióticos militantes, contrastada con la difuminada memoria que el Taiwán moderno guarda de un complejo y doloroso trance histórico (capaz de convertir a los héroes en traidores) sobre el que se ha construido el nuevo país, alimenta el discurso de fondo de un film extraordinariamente interesante (si bien lo es mucho más en el segmento de "la película dentro de la película", allí donde la fusión entre el documento histórico -extraído de una historia real- y la formalización propia del estilo del cineasta genera imágenes con mayor capacidad de sugerencia), pero que Hou Hsiao-hsien considera fallido.

El cineasta ha confesado, en primer lugar, que la actriz Annie Shizuka Inoh -perfecta para incorporar al personaje moderno- no tenía suficiente experiencia para interpretar a la verdadera Chiang Bi Yu en el pasado. Cree también que la historia del pretérito hubiera necesitado un desarrollo mucho mayor para poder llegar a establecer, con la necesaria hondura, ese contraste buscado entre los diferentes objetivos por los que luchan los buenos hombres y las buenas mujeres del título en el pasado (los ideales patrióticos y colectivos) y en el presente (el dinero y el poder individual). Tal y como se presenta, el análisis de esa relación descansa excesivamente, en opinión de Hou, sobre una estructura arquitectónica demasiado evidente y esto hace que la indagación le resulte al propio director algo mecanicista.

6. Posibles caminos de futuro: hacia el presente y hacia el pasado

De la insatisfacción que deja en Hou Hsiao-hsien aquel retablo sobre la historia y el presente de su país proviene su necesidad de abandonar por completo la representación del pasado para centrar su mirada, en exclusiva, sobre el universo contemporáneo. De esa urgencia nacerá una obra marcada decisivamente por el impulso del movimiento y por la inmersión directa en el presente, un título con el que Hou se aproxima a la realidad juvenil del momento actual para tratar de dar respuesta a la perplejidad que le crea la permanencia de un viejo ensueño que parece resucitar desde el pasado (el de las generaciones que llegaron al país en 1949) y revivir en la juventud del presente: el de abandonar el "sur" (metáfora de Taiwán) y escapar de la isla.

Contagiada por la energía expansiva y por el movimiento incesante de sus personajes (dos chicos y una chica que, a medio camino entre la marginalidad y la delincuencia, consumen su juventud en espera de un futuro quimérico que sólo pueden imaginar como distinto a su presente y en términos de fuga), **Adiós al sur, adiós** (1996) se dispersa y se pierde, incluso, en medio de su más bien laxa construcción argumental, que -a pesar de ser completamente lineal- carece de tensión al actuar, básicamente, por acumulación de incidentes, por el encadenamiento de situaciones que no llegan a dibujar ningún arco dramático distinguible y que no parecen conducir a ninguna parte. Debe reconocerse, pese a todo, que esta opción es coherente con la materia narrativa (la existencia cotidiana sin brújula y sin orientación de sus protagonistas), pero la película no acaba de articular satisfactoriamente la reflexión de Hou sobre ese fenómeno.

Empeñado en enfrentarse directamente a lo que tiene delante de los ojos, el cineasta filma a sus criaturas en serenos y reflexivos planos-secuencia que, en esta ocasión, intentan mantenerse algo más cerca de lo habitual respecto a los personajes para transmitir un

sentimiento de proximidad física y de presente continuo. La cámara les acompaña, incluso, en esos larguísimos, casi interminables *travellings*, con los que se filman sus múltiples desplazamientos por el interior de la ciudad o en sus viajes entre el mundo urbano y el mundo rural, en tren, en coche o en moto. La dialéctica entre el movimiento y el descanso, entre la acción irreflexiva de ellos y la reflexión que trata de introducir una planificación que nunca descompone la escena, es la base sobre la que Hou construye una obra en la que importa mucho más el movimiento que la dirección, el viaje que la trayectoria.

Esta apuesta estilística, volcada sobre el presente y muy marcada por el dinamismo de los personajes, encuentra una formulación inversa dentro de **Las flores de Shanghai** (1998), con la que Hou Hsiao-hsien vuelve sus ojos hacia un pasado remoto (finales del siglo XIX) y retoma, para filmarlo, la estilizada y férrea formalización ensayada ya en **El maestro de marionetas**. Apenas ochenta únicos planos-secuencia para radiografiar, a lo largo de 125 minutos (22), la vida cotidiana en el interior de las llamadas "casas de tolerancia" (23) o, más concretamente, para someter a un escrutinio casi entomológico la liturgia ceremonial de las rígidas convenciones que articulan las relaciones entre hombres y mujeres dentro de aquel entorno.

Sucesión armónica de interiores cortesanos (dentro de tres enclaves diferentes), esta minuciosa y enigmática pieza de cámara construye su representación con escenas filmadas íntegramente, cada una de ellas, en un único y largo plano-secuencia, separados éstos entre sí por un fundido en negro. La cámara no penetra jamás en las habitaciones donde se hace el amor y permanece, invariablemente, flotando por las estancias en las que hombres y mujeres escenifican unas relaciones altamente protocolarias y codificadas que ordenan un universo cerrado sobre sí mismo y que vive aislado de su propia sociedad.

Hija de una reconstrucción documental casi miniaturista (cuyas fuentes proporciona la novela de Han Ziyun, contemporánea de la época que retrata y en la que se basa la película), **Las flores de Shanghai** es deudora, al mismo tiempo, de una suntuosa y estilizada formalización mantenida por Hou con un rigor implacable. Y ese rigor afecta tanto a la representación interna -cuya precisión escenográfica es equivalente a la desplegada por Martin Scorsese en **La edad de la inocencia** (*The Age of Innocence*, 1993) dentro de un concepto en el que detalles ornamentales, colores y texturas contribuyen a configurar el sentido de los códigos internos de la relación social- como a la representación formal con la que Hou observa y analiza a la vez -mediante un primoroso ejercicio de encuadres y reencuadres, de juegos semánticos entre el campo y el fuera de campo- un universo al que sus imágenes envuelven en una atmósfera casi irreal, situada al borde mismo de lo onírico.

La madurez que destila esta hermosa y maestra indagación en el pasado (quizá una de las películas más bellas y enigmáticas de los últimos años) deja paso, en la filmografía de Hou Hsiao-hsien, a un movimiento pendular que le devuelve de nuevo al presente de su país con **Millenium Mambo** (2001). Herencia, reconsideración y síntesis de **La hija del Nilo** y **Adiós al sur, adiós**, este nuevo trabajo puede contemplarse como una versión adulta de esos reconocibles precedentes, como una búsqueda dirigida a superar los obstáculos con los que tropezaron aquéllos.

La película viene a reincidir en al-

Las flores de Shanghai

gunos de los temas más reconocibles y personales de su autor: la desorientación de una juventud que se busca a sí misma en medio de una sociedad que no ofrece ningún sendero orientativo, la inmersión en esa especie de *milieu* (medio delincuente, medio gangsteril) que estaba presente ya en **Los chicos de Fengkuei** (24) y que luego ha reaparecido en otros títulos, la preocupación por la marginación o, al menos, por el papel que juega la presencia femenina dentro de aquel ambiente y, al igual que en **La hija del Nilo**, el protagonismo central de una chica joven (una nueva creación de la guionista Chu Tien-wen) como vehículo narrativo a partir del cual se cuenta la historia.

Parece bastante claro, sin embargo, que Hou Hsiao-hsien sentía la necesidad de superar sus anteriores experiencias de inmersión en el universo juvenil y contemporáneo, al que se había aproximado -en los dos títulos citados como precedentes- intentando sumergirse lo más posible en sus ritmos y tratando de que las imágenes se contagiaran de las pulsiones propias de los ambientes retratados. De ahí las novedades singulares que, tanto desde el punto de vista formal como en lo que atañe a la construcción narrativa, opta por ensayar en esta ocasión.

El director persigue, como es habitual en él, la expresión más natural y espontánea posible de los actores, hace pocas repeticiones y trata de obtener siempre lo que va buscando en la primera o, como mucho, en la segunda toma (con el fin de no sofocar o malear las reacciones de los intérpretes), pero aquí pone en juego dos estrategias simultáneas que introducen mayores grados de complejidad: la depuración al máximo del *decoupage* (setenta únicos y flexibles planos-secuencia en 119 minutos de metraje) y la extrema movilidad de una cámara que, dentro de cada uno de esos planos, parece oscilar y flotar de manera incesante cerca de los personajes sin dejar de establecer, al mismo tiempo, una distancia de carácter contemplativo respecto a ellos.

Con todo, no es la radicalidad implícita en este modelo de planificación la novedad principal de la apuesta. Aquélla introduce ya una suerte de distancia visual y espacial, pero la más operativa distancia emocional que el relato propone respecto al itinerario vital y moral de Vicky (interpretada por Shu Qi, una estrella rutilante del cine de Hong Kong) pivota aquí, esencialmente, sobre la sofisticada y reflexiva operación narrativa ensayada por el cineasta. Y es que la historia transcurre en el año 2001, pero es narrada por una voz en *off* intermitente que habla desde el futuro (año 2011) y en tercera persona: *"ella llegó a Taipei..."*, *"ella encontró a Hao-hao..."*.

Este doble *decalage*, a la vez temporal (el que proyecta una especie de lamento melancólico sobre la peripecia de Vicky) y enunciador (el que abre una brecha entre la

instancia narradora y la conductora del relato) genera un imprevisto efecto de *zoom* evocador y convierte a la totalidad de la narración en un inmenso *flashback* que carece de presente en la imagen. La operación confiere a **Millenium Mambo** la tonalidad de una hermosa y triste elegía reflexiva sobre un tiempo que se consume de forma irremediable, y cuyas huellas emocionales trata de capturar, de forma obsesiva, la cámara de Hou Hsiao-hsien.

Ese registro elegíaco, y al mismo tiempo vibrantemente implicado en la contemporaneidad de la acción, conecta también con otra reflexión que no es nueva en el cine de su autor: la imposibilidad de escapar de los contornos de Taiwán en busca de una existencia diferente. Reflexión que Hou conduce aquí por un territorio de singular intensidad lírica: el que proviene de esa fuga imaginaria por la que, mediante una sugerente y deliberada ambigüedad espacial, la protagonista puede encontrarse paseando bajo la nieve -en el último tramo de la narración- tanto por las calles de una ciudad japonesa como por las de un pueblo taiwanés en el que se proyectan numerosas películas dentro de un festival de cine. Y es que solamente en el ámbito soñado del cine, parece decirnos el director, cabe la posibilidad de huir hacia otros mundos diferentes de los nuestros.

Distancia y reflexión se conjugan simultáneamente con la implicación y la fisicidad de las imágenes en este retrato de una chica taiwanesa del 2001, una joven a la deriva que se siente extraña en todas partes y también incómoda consigo misma: una criatura vulnerable, y a la vez fuerte, que bien podría haber salido de un film de Nicholas Ray. Hou Hsiao-hsien compone con ella la única de todas sus películas que hace entrar explícitamente en juego las referencias al propio cine (a través de las carteleras que anuncian la programación de las salas), señalado aquí como imaginario y falso refugio para los sueños imposibles.

Coproducción mayoritariamente francesa, **Millenium Mambo** es hija del gran interés que el cine de su director ha despertado en Francia (25) tras la resonancia obtenida por sus películas en el Festival de Cannes, pero está filmada y concebida, como se ha explicado, desde la más radical y personal de las apuestas. Coherencia suprema de un creador cada vez más riguroso en la depuración de su estilo, dispuesto a ir cada vez más lejos en la indagación sobre la historia y sobre el presente de su país, capaz de ser cada vez más audaz y más arriesgado a la hora de buscar respuestas formales y morales a los retos que plantean, en la actualidad, la escritura y el lenguaje del cine moderno.

NOTAS

1. Autor de un documental titulado **HHH. Portrait de Hou-Hsiao-hsien** (1998).

2. Habitada por los chinos que desembarcaron en el archipiélago en el siglo XII, la isla fue ocupada por los españoles durante diez años en el siglo XVII y colonizada luego por los holandeses. Convertida finalmente en una provincia china desde 1886, fue cedida a Japón en 1895 y la presencia nipona se prolongó hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945. Cuatro años después, el ejército nacionalista de Chang Kai-Chek se instala en Taiwán junto con los miles de chinos que huyen de la China comunista dirigida por Mao Zedong. Se instaura entonces una dictadura de partido único que implanta la ley marcial (vigente hasta 1987) y bajo la que crecen encontrados sentimientos nacionales entre los taiwaneses de origen y los chinos continentales. La controvertida cuestión de la "especificidad" taiwanesa ocupará, durante todos estos años, el centro de los debates culturales y políticos sobre la identidad nacional.

3. No por casualidad, Hou Hsiao-hsien ha citado a los cuatro primeros autores recogidos en este párrafo entre los cineastas cuya obra estudiaba (en compañía de Edward Yang, Chen Kun-hou, Chang Hwa-kun, Jim Tao, Ke Yi-cheng y Chang Yi) durante los momentos incipientes de la "Nueva Ola" taiwanesa y ha insistido, sobre todo, en el hallazgo esencial que supuso para él descubrir, en casa de Edward Yang (figura catalizadora, mentor y padrino de esa "Nueva Ola"), el **Edipo, el hijo de la fortuna** (*Edipo re*, 1967) de Pasolini, película en la que encontró, para decirlo con sus propias palabras, *"la respuesta a todos mis interrogantes"* (declaraciones a Emmanuel Burdeau, en: Frodon, Jean-Michel, ed. *Hou-Hsiao-hsien*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 1999).

4. Inicialmente, Hou Hsiao-hsien había intentado abrirse paso como cantante, pero fracasó en un concurso de noveles, según confesión propia, por un ataque de pánico.

5. Los primeros trabajos profesionales de Hou Hsiao-hsien en la Central Motion Picture Company (CMPC), el estudio más grande del país -financiado por el Kuomintang- fueron como ayudante de producción, ayudante de dirección y finalmente como guionista. Entre 1979 y 1983 escribe, de hecho, los guiones de cinco películas dirigidas por Chen Kun-hou: **Llegaré andando sobre el agua** (1979), **Un otoño fresco** (1980), **Corazones latiendo al unísono** (1981), **Como mariposas de colores volando** (1982) y **La historia del niño** (*Xiao Bi De Gushi*, 1983), en la que trabajó también como productor y que es uno de los títulos más representativos del "nuevo cine" taiwanés.

6. Debido a la ocupación japonesa, Taiwán era una zona económicamente más desarrollada que la China continental en aquella época.

7. *Native Regional Writing* (en la expresión inglesa) es un movimiento que surge como expresión de resistencia intelectual frente a la ocupación japonesa, una producción que la "segunda generación" de los taiwaneses llegados a la isla (de la que forma parte Hou Hsiao-hsien, pero también Huang Chun-ming) reivindicaba como una manifestación autóctona, lo que la hizo ser perseguida y reprimida por la dictadura del Kuomintang, alérgica a cualquier expresión social que tratara de asentar una identidad específica taiwanesa diferenciada de la propia de China continental, de la que se reclamaba no sólo parte integrante, sino también matriz consustancial.

8. Frodon, Jean-Michel. "L'Homme-sandwich", en. Frodon, Jean-Michel (ed.). Op. cit. nota 3: página 119.

9. Declaraciones a Michel Egger. *Positif*, número 334.

10. Hou había conocido a Chu Tien-wen, poco antes, al colaborar con ella en el guión de **La historia del niño**, dirigida por Chen Kun-hou en 1983.

11. Declaraciones a Emmanuel Burdeau en: Frodon, Jean-Michel (ed.). Op. cit. nota 3: página 77.

12. Ibídem. Página 79.

13. Ibídem. Página 86.

14. Declaraciones a Bérénice Reynaud. *Liberation*. Diciembre 1989.

15. Declaraciones a Emmanuel Burdeau en: Frodon, Jean-Michel (ed.). Op. cit. nota 3: página 86.

16. Ibídem. Página 68.

17. Ibídem. Página 80.

18. Interpretado por Tony Leung, una estrella del cine Hong Kong (cuya presencia fue exigida por el productor) que no hablaba ni una sola palabra de taiwanés. Hou Hsiao-hsien ha contado que, a partir de este pie forzado, decidió desarrollar toda la historia sobre la fuerza de la mirada, convertir a su personaje en fotógrafo y hacerlo sordomudo.

19. En palabras de Hou Hsiao-hsien: *"Cuando los chinos dibujan un paisaje casi siempre dejan un espacio que permanece vacío. Vacío quiere decir dejar en blanco, pero yo creo que dejarlo vacío quiere decir crear un espacio. Dejar algo vacío quiere decir darse cuenta de que hay un fondo muy rico detrás de él. Ese espacio puede tener muchos sentidos (...). En mis películas dejo algunos espacios vacíos y pido al público que los complete cuando ve la película"*. Declaraciones a Naoshi Okajima. *Shibuya*. 25-9-1993.

20. Según Peggy Chiao, *"este tipo de estética corresponde más a la poesía china y a un desplazamiento de las emociones. Desde la dinastía Sung del sur es costumbre dejar un espacio vacío para palabras escritas en las obras pictóricas"*. Véase: Amieva, Nieves / Aldazabal, Peio (eds.). *Hou Hsiao-hsien*. Ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián. San Sebastián, 1995. Página 92.

21. Como apuntaba Esteve Riambau en su crítica del film, André Bazin y Bertolt Brecht podrían ser confrontados en una discusión provechosa a propósito de la película. *Fotogramas*. Octubre 1994.

22. La versión comercializada en Francia dura 109 minutos, pero la copia estrenada en el Festival de Cannes era de 125 minutos.

23. Nombre que recibían, entre la influyente élite china de Shanghai, las elegantes casas de prostitución situadas en el enclave británico de esta ciudad durante el reinado de la dinastía Quing a finales del siglo XIX. Las casas fueron cerradas en 1911.

24. Un ambiente que el propio Hou Hsiao-hsien frecuentó durante sus primeros años de juventud, según confesión propia.

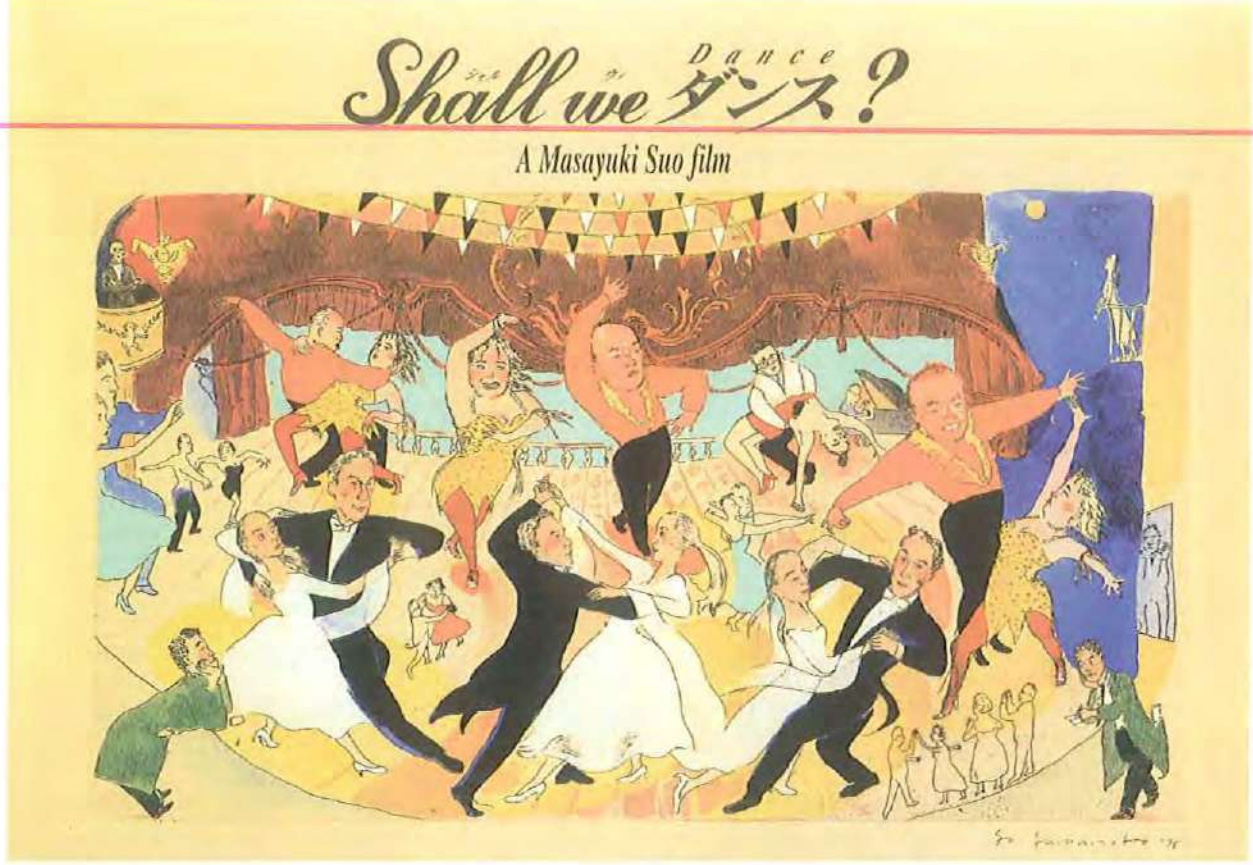
25. Fue el propio Olivier Assayas, autor del documental citado en la nota 1 de este artículo, quien hizo posible el encuentro entre Hou Hsiao-hsien y el productor francés Eric Heuman. La empresa de éste (Paradis Films) se ha encargado, junto con otra productora francesa (Orly Films) y con la marca del cineasta (HHH), de producir el film, cuyo montaje final, etalonaje y tirado de copias fueron realizados en Francia.

El cine japonés de los 90

Zinema japoniarraren egoera gogotik aldatu da Kurosawa, Mizoguchi eta Ozuk lehen aldiz zinematografia nipondarra Mendebaldera hurbildu zuten filmak egin zituzten garaietatik. Gaur egun desagertu da beraiek karrera garatu zuteneko estudio-sistema. Lehenago estudioek industriaren fase guztiak kontrolatzen zituzten, ekoizpenetik emanaldira arte, eta eskola-lanak egiten zituzten gazteentzat. Orain beren kabuz ikasi behar dute zinema egiten eta beren proiektuak ekoizpen-etxeei saltzen saiatu. Baina azken urteotan talentu berri asko sortu dira.

Koushi Ueno

Los aficionados al cine de todo el mundo conocen los nombres de Kurosawa y Mizoguchi en los años cincuenta, y con ellos fijan por primera vez su atención en el cine japonés. Bastante después, el mundo "descubre" a Ozu y Naruse, a la vez que adquiere una vaga idea de la existencia de autores como Oshima o Imanura. ¿No es cierto que desde entonces, en lo que respecta a la visión que el mundo ha tenido del cine japonés, ha existido un enorme vacío hasta el final de la década de los 80? Con la llegada de los años 90, esta situación por fin ha cambiado.



El mundo exterior a Japón sabe que existe un Kurosawa que no es Akira, sino Kiyoshi; también conoce los nombres de directores como Kitano, Aoyama, Tsukamoto, Miike, Iwai, Harada y Sabu y, además, que la gran mayoría de éstos son de la joven generación, de entre treinta y cuarenta años. También la visión desde el interior de Japón permite constatar la presencia en el cine japonés de los noventa de una serie de directores de gran talento (donde se incluyen los arriba citados) que han insuflado vitalidad a la industria. El propósito de este artículo es describir en qué entorno han nacido, qué tipo de problemas abordan y qué visión tienen a la hora de rodar estos autores de la década de los noventa. Y, finalmente, la relación que todo ello guarda con sus películas. Pero antes de hablar de éstas veamos cuál era la situación de la industria del cine en la que ellos se formaron.

1. El entorno cinematográfico de Japón en los años 90. Cómo se llega a convertirse en director de cine

En la época de Ozu y Mizoguchi, y también en la de Oshima o Imamura, existían unos grandes estudios para la realización de películas. Allí recibían la educación necesaria para aprender a hacer películas y convivían con todo tipo de profesionales. A la hora de rodar una película, lo hacían con ese mismo equipo de los estudios de la productora con el que habían estado trabajando y conviviendo. Y a la hora de estrenarse, la película se estrenaba en los circuitos de exhibición que dicha productora poseía. Es decir, para convertirse en director bastaba con tener la suerte de entrar en uno de estos grandes estudios. Sin embargo, para los jóvenes directores de los años 90 no existe este lugar de formación. Ellos han tenido que aprender la técnica de dirección solos, o en pequeños grupos de compañeros. A la hora de hacer una película, tienen que ir buscando una productora que les compre su proyecto (en la mayoría de los casos, pequeñas productoras independientes), buscar otras personas o corporaciones que inviertan en ello y reunir a todo el equipo e intérpretes. Y, una vez terminada la película, de nuevo buscar una distribuidora o una sala que la estrene.

Sin embargo, esta situación no es algo que haya nacido con los años 90. En Japón, los grandes estudios de las productoras que luego han venido a llamarse *majors* se crearon en los años treinta, pero cobraron especial fuerza tras terminarse la Segunda Guerra Mundial y a finales de los años cincuenta alcanzaron su punto máximo de desarrollo. Esto sucedió de forma más o menos paralela a la evolución del cine en el resto del mundo. Esos grandes estudios fueron decayendo y acercándose a su final con la llegada de la década de los setenta, pero, por un instinto de supervivencia común a cualquier tipo de empresa, buscaron prolongar su existencia de diversas maneras. Unos produciendo películas pornográficas, otros invirtiendo en el medio televisivo o en la industria musical, o centrando su actividad en la realización de superproducciones. Así lograron pervivir más o menos otra década y, aun cambiando superficialmente su apariencia, también continuaron durante los años ochenta. Podemos decir que esta década se caracterizó por los dolorosos forcejeos y debates por la supervivencia, siempre a medio camino entre el despiece de las viejas estructuras y la construcción de las nuevas. El cine japonés de esta época no es muy conocido, pero

cuenta con excelentes películas y autores. No obstante, la mayoría de ellos son personas que, de una forma u otra, todavía se habían formado profesionalmente en estos grandes estudios.

Como ya he explicado, estos grandes estudios, además de ser un lugar donde se hacían películas, eran un lugar de formación para aquellos que empezaban a trabajar en el cine. Y además, lo cual supone una particularidad de la industria cinematográfica japonesa, la productora no solamente poseía los estudios, sino los canales de derechos, explotación y distribución, con sus propias salas de cine especializadas en exhibir sólo sus películas. Por tanto, al deshacerse toda esta infraestructura de los grandes estudios, también se desmantelaron todas sus ramificaciones. Entonces, ¿cómo se aprende ahora a hacer cine?

Japón es un país extremadamente pobre en universidades o escuelas para aprender cine (más incluso que otros países asiáticos como China o Corea), por lo que en general los directores son autodidactas: un grupo de jóvenes a los que les gusta el cine traban amistad en la escuela superior o en la universidad y ruedan películas en 8 mm. La mayor parte de los nuevos autores en activo durante los años noventa han aprendido de esta manera. Afortunadamente, para que este tipo de películas puedan ser vistas por el público existe el Pia Film Festival, organizado por la empresa que edita la revista de información de espectáculos *Pia*. El primer paso de los jóvenes directores para darse a conocer por la sociedad (y esto en un nivel muy reducido) es solicitar la exhibición de su película en este festival y conseguir algún premio. En este aspecto y durante sus veinte años de existencia, el Pia Films Festival ha realizado una labor fundamental. Sin embargo, este nivel no pasa de ser un reconocimiento como autor *amateur* que empieza a despuntar. ¿Cuál es entonces el camino para llegar a ser profesional?

Desde los años sesenta y con la participación de muchos *amateurs* existe en Japón un tipo de cine que ha arrojado resultados meritorios con muy poco presupuesto, el cine pornográfico llamado *pinku eiga* (literalmente "películas rosas"). Aquí han dado sus primeros pasos como directores Masayuki Suo, conocido por **Sumo sí, sumo no** (*Shikofunjatta*, 1991) o **Shall We Dance?** (*Shall We Dance?*, 1995), y Kiyoshi Kurosawa, hoy reconocido mundialmente por **La cura** (*Kyua / Cure*, 1997) o **Carisma** (*Karisuma / Charisma*, 1999), ambos de la misma generación. Algo más joven que ellos, Rokuro Michizuki, que ha recibido elogiosas críticas por **El fuego del diablo** (*Onibi*, 1997) y **Amor yakuza** (*Koigokudo*, 1997), comenzó escribiendo guiones para *pinku eiga* antes de convertirse en director. También hay directores como Takahisa Zeze que, aunque todavía no es conocido en el extranjero, cuenta con una película tan maravillosa como **La mujer de lencería negra** (*Kuroi Shitagi no Onna: Raigyo*, 1997) y sigue rodando esporádicamente películas pornográficas.

Si una película normal de bajo presupuesto viene a costar una media de cincuenta millones de yenes, en el caso de las *pinku eiga* el presupuesto no llega ni a la

La mujer de lencería negra

décima parte, unos tres millones y medio aproximadamente. Luego, dos o tres días de rodaje y uno para montar y conseguir el acabado final, que nos dará una película de unos 70 minutos. Con estos datos comprenderemos la dureza de las condiciones de trabajo. Y aún así han salido películas interesantes y se han formado autores de valía. ¿Habrá en el mundo muchos casos que se le puedan comparar?

Ya que me he referido al *pinku eiga*, escribiré también sobre el llamado *roman porno* de Nikkatsu de los años setenta. Nikkatsu es la productora con más solera y tradición de Japón, pero en 1971 se vió en grandes dificultades económicas y, sintiendo el peligro de irse a la quiebra, inició este tipo de producciones, a las que denominó *roman porno* para diferenciarlas del resto del *soft-porno*. Así, durante más de diez años continúa la producción de películas pornográficas, pero dentro de éstas se encuentras varias de las mejores películas japonesas de los años setenta y en este contexto se formaron jóvenes directores que demostraron su capacidad. El director por excelencia de este tipo de películas fue Tatsumi Kumashiro, homenajeado en el ciclo especial del año pasado del Festival de Rotterdam. También se formaron aquí directores que llevarían la batuta del cine japonés en los años ochenta, como Shinji Somai y Kichitaro Nigishi. Hideo Nakata, director de películas tan importantes de los años noventa como **El fantasma de la actriz** (*Yoyurei*, 1996), **The Ring (El círculo)** (*Ringu*, 1997) o **Caos** (*Kaosu / Chaos*, 2000), fue ayudante de dirección en los *roman porno* de Nikkatsu de la última época. En cualquier caso, el hecho de que del cine pornográfico hayan salido tanto obras maestras como buenos directores, ¿no es acaso algo exclusivo del cine japonés? Sería muy largo de analizar el por qué esto es así, pero de las muchas razones apuntaré sólo una, y es que, en el *roman porno*, siempre que a lo largo de los setenta minutos de duración se incluyeran varias escenas de sexo, el resto quedaba al libre albedrío del director y el equipo, que podían así introducir los temas y estilos que más les gustasen, con el consiguiente estímulo que ello supone para la creatividad de los autores. También podíamos decir que existía un trasfondo cultural favorable para esta situación, pues tradicionalmente Japón reconoce la expresión del sexo como una parte de su cultura, sin que pesen los tabúes habituales de otras sociedades.

Pero volvamos a los años noventa. Además del *pinku eiga* que he comentado, otra forma que tenían los *amateur* de convertirse en profesionales es el llamado *original video*. Es decir, al contrario del camino habitual de ver en vídeo las películas que se han exhibido ya en los cines, consiste en realizar una película directamente para su exhibición en vídeo. Este sistema nació con la generalización del mercado del vídeo en los años ochenta y permite rodar una película con algo menos de la tercera parte del presupuesto que costaría en celuloide. En su mayor parte se trata de películas de acción y violencia, con buena parte heredada del "*yakuza* realista" que nació con **Lucha sin honor** (*Jingi Naki Tatakai*, 1973), de Kenji Fukasaku. En general se ruedan en 16 mm. y luego se transforman a formato vídeo, pero hay casos en que alguna de estas producciones se ha estrena-

Carta de amor

do también en salas comerciales. Después volveré a hablar sobre él, pero uno de los directores que más ha utilizado esta estrategia del *original video* ha sido Kiyoshi Kurosawa. No obstante, el director más representativo de este cine es, sin duda, Takashi Miike, conocido por películas como **El hombre-pájaro de China** (*Chugoku no Chojin*, 1998) o **Las tríadas de Japón** (*Nihon Kuroshakai*, 1999).

Los lectores perspicaces que hayan ido leyendo con atención, además de comprender cómo han surgido los jóvenes directores de hoy, ya se habrán dado cuenta de la estructura triangular que hoy presenta el cine japonés. Resumiendo, en la cúspide de este triángulo se encuentran las antiguas *majors* que, asociadas con alguna cadena de televisión u otras compañías extracinematográficas (grandes almacenes, etc.), lanzan una superproducción cada año o cada dos años con un presupuesto que ronda los mil millones de yenes. En los dos vértices inferiores del triángulo, con un presupuesto que no llega a la centésima parte de éste, los *original video* y el *pinku eiga*. Por último, entre medias, todo el resto de las películas, con un presupuesto entre los cincuenta y cien millones de yenes. Como ya he comentado, tanto en los escalones más bajos como en el intermedio (desde el punto de vista del presupuesto), se encuentran películas de gran calidad, de las que Japón puede enorgullecerse ante el mundo. En cambio, no son pocas las superproducciones de las antiguas *majors* que, a pesar del presupuesto de estas películas, a la vez que posibilita su realización, obliga a utilizar equipo de gente joven y *amateur*, que va adquiriendo experiencia con ello. Por supuesto, existen muchos casos de cineastas jóvenes que corren la misma suerte cruel de estas películas realizadas a granel: ser tratados como mercancía de usar y tirar.

Finalmente, hay otro lugar de formación para los autores de los años 90, que es la televisión. El caso más representativo de este tipo de directores es Shunji Iwai, que ha llamado la atención por sus películas **Picnic** (*Picnic*, 1995), **Carta de amor** (*Rabu Reta / Love Letter*, 1995), y **Macaón** (*Swallow Tail*, 1996). En un caso singular, Iwai recibió el premio al mejor director novel de la "Asociación de Directores" por su drama televisivo **¿Hay que ver los fuegos artificiales de frente o desde abajo?** (*Uchiage Hanabi, Shita Kara Miruka? Yoko Kara Miruka?*, 1993). Igualmente, Hirokazu Koreeda, conocido entre otras películas por **Maborosi** (*Maboroshi no Hikari*, 1995) y **Vida maravillosa** (*Wandafuru Raifu / After Life*, 1998), era originalmente un excepcional director de documentales de televisión.

Tetsuo II, el cuerpo de martillo

Igualmente celebrado director de documentales para televisión, aunque no fuera empleado fijo de ninguna cadena, Nobuhiko Suwa ha rodado **2/Dúo** (*2/Duo*, 1997) y **M/other** (*M/other*, 1999). Aunque de edad algo superior a éstos, Jun Ichikawa, director de **Los hermanos de Tokio** (*Tokyo Kyodai*, 1995) o **Serenata de Tokio** (*Tokyo Yakyoku*, 1997), también puede considerarse como un autor de los noventa, y realizó también multitud de anuncios para televisión. Con todo, comparando con otros países, en Japón no hay todavía un número apreciable de directores nacidos de la televisión.

Con esto finalizo mi explicación, a grandes rasgos, del entorno en el que se criaron los nuevos directores de cine, por lo que pasaré a hablar de su trayectoria.

2. De 1989 a 1995

Aunque para los calendarios no sea así, para el cine japonés los años 90 empezaron en 1989. Y esto es así porque en este año debutan cuatro directores que merecen una atención especial. Hablamos de Takeshi Kitano y su **Un policía violento** (*Sono Otoko, Kyobo ni Tsuki*), Shinya Tsukamoto y **Tetsuo, el hombre de hierro** (*Tetsuo*), Junji Sakamoto y **Te voy a dar una paliza** (*Dotsuitarunen / Knockout!*) y Takahisa Zeze y **Asignatura extra: violencia** (*Kagai Jugyo: Boko*). Atendiendo a su edad, excepto Kitano, que nació en 1947, son todos de la misma generación, con Tsukamoto y Zeze nacidos en 1960 y Sakamoto dos años antes. Esta diferencia de edad se refleja también en la diferente actitud frente al cine de Kitano con respecto a los tres. Concretando, Kitano se crió viendo gran cantidad de películas japonesas de la llamada "edad dorada", pero no llevó a cabo ningún intento de convertirse en director, mientras que los otros tres rodaron películas en 8 o 16 mm. durante sus años de estudiantes.

El motivo por el que Kitano dirigió esta película es porque el director previsto, Kenji Fukasaku -autor de éxitos del cine de violencia como **Lucha sin honor**-, tuvo un problema de agenda y no pudo llevar a cabo el trabajo. Se puede decir que fue gracias a esta simple casualidad que uno de los humoristas más populares de Japón se convirtió de pronto en director de cine. Sin embargo, viendo su recorrido desde entonces como director, más bien cabría pensar que fue el dios del cine quien guió sus pasos hacia la industria. Por lo que se refiere a su argumento, **Un policía violento** no tiene nada de particular, pues es una más en la línea de "policía extralimitado" que popularizó **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971). Sin embargo, Kitano sabe impregnar la pantalla con una vitalidad carnal gracias a la violencia que explota súbitamente y a sus continuos paseos durante toda la película, algo que, posiblemente, nunca hubiera rodado un director veterano. Con esta película, Kitano aprende también lo que es necesario rodar y lo que no, y desarrolla su talento natural para eliminar todo lo que sobra, así como un brillante sentido del ritmo. Seguramente el cénit de este talento se halle en **Sonatine** (*Sonatine*, 1993).

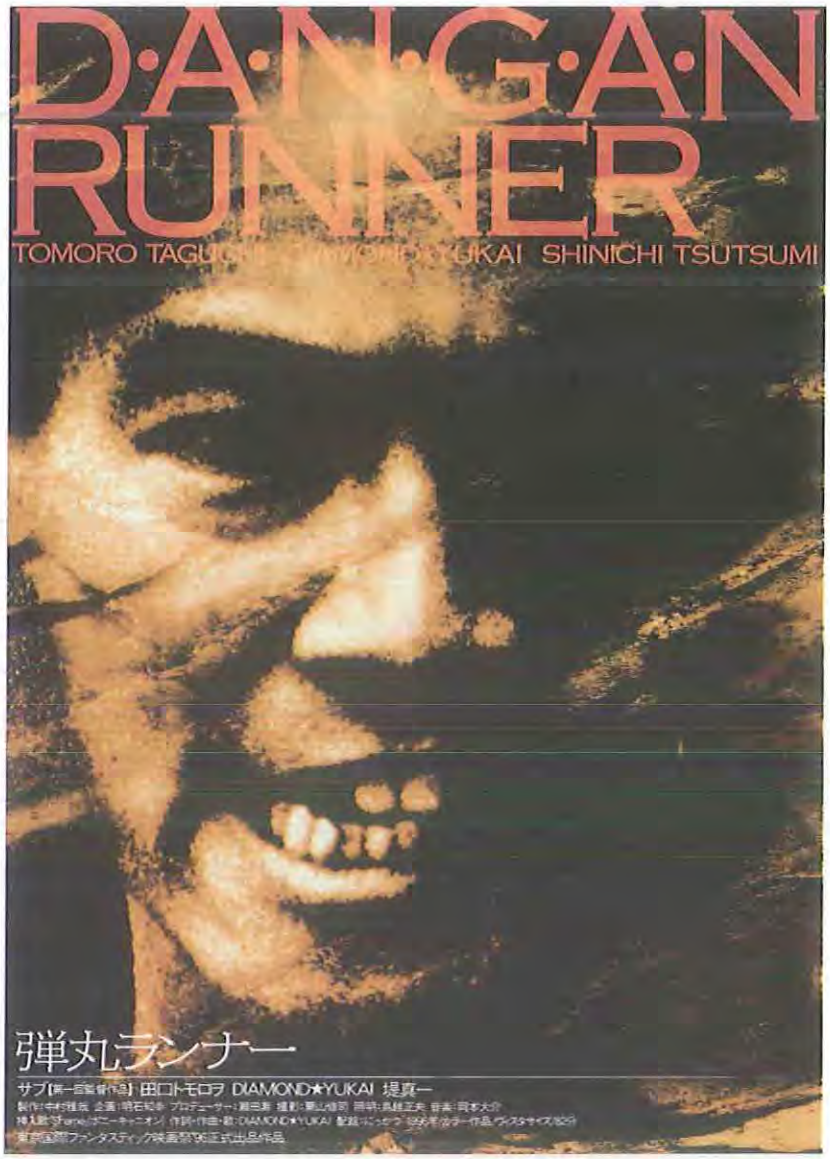
Por contraposición a Takeshi Kitano, convertido en director de cine por casualidad, los otros tres mostraron desde el comienzo una decidida voluntad de dedicarse a la profesión. Por ejemplo, Shinya Tsukamoto llevaba rodando películas en 8 mm. desde los 14 años, y después de emplearse en una empresa de publicidad hizo varios anuncios para la televisión a la vez

que participaba en obras de teatro. Después, gracias a que una de sus películas en 8 mm. se llevase el Gran Premio del Pia Film Festival consiguió rodar su **Tetsuo, el hombre de hierro**. Como vemos, desde muy joven muestra una vocación y una voluntad de filmar sus propias películas. Además, el hecho de que **Tetsuo, el hombre de hierro** no contase con el concurso de ninguna productora ni compañía de cine sino que sea una película costeada íntegramente de forma independiente refleja de una forma especial las condiciones del momento.

Sakamoto y Zeze comparten con Tsukamoto esta vocación juvenil por el cine. No obstante, en el caso de Sakamoto su entrada en la profesión se produce con la película independiente de Sogo Ishii **Ciudad desgarrada** (*Bakuretsu Toshi*, 1982), y después arrastra una carrera como ayudante de dirección en todo tipo de películas. De forma parecida Takahisa Zeze, una vez finalizados sus estudios universitarios, se convierte en ayudante de dirección para los *roman porno* de Nikkatsu. Bajo este punto de vista, Sakamoto y Zeze han aprendido a hacer cine desde dentro de la industria, al contrario de Kitano o Tsukamoto. Esta diferencia se refleja sutilmente en sus películas.

En pocas palabras, para Kitano, que ha arrastrado toda una vida como popular humorista de televisión, la ocasión de dirigir películas que le ha llegado por pura casualidad no pasa de ser un simple entretenimiento, una faceta más en su trabajo. Por eso, para desquitarse, hace en sus películas lo que no le dejarían hacer en televisión. Él, que conoce todos los entresijos de la televisión, busca alejarse de este mundo, de la forma en que han de ser los diálogos, las explicaciones o las tomas para la pequeña pantalla. El profundizar en la esencia del cine ha sido una necesidad expresiva para él. Además, seguramente no sintió ningún tipo de presión psicológica sobre la necesidad de llevar a cabo con éxito su tarea como director, porque, en caso de fracasar, siempre tenía asegurado un lugar al que volver. En este aspecto, Kitano es el que más libertad ha tenido de los cuatro directores. Después, sin poder olvidar el buen sabor de boca que le había dejado el cine, siguió divirtiéndose con éste mientras buscaba qué era lo que solamente podía permitirse aquí, y así nacieron sus siguientes películas: **Punto de ebullición** (*3-4 x Jugatsu*, 1990), **Una escena junto al mar** (*Ano Natsu, Ichiban Shizukana Umi*, 1991) y **Sonatine**.

Aunque no tanto como Kitano, Shinya Tsukamoto también ha actuado con libertad a la hora de filmar su propio mundo, ya sea en solitario o con la ayuda de sus compañeros más allegados. En cierto modo, ha supuesto una prolongación del cine independiente, pero su mundo no tiene nada que ver con el sentido artístico del cine independiente de los años 60, sino que se integra en lo que se ha dado en llamar "subcultura". Lo que a Tsukamoto le interesa es el ambiente inorgánico y artificial de las ciudades, el dolor producido por el roce entre el metal y la carne, preocupaciones que caracterizan a la sociedad actual. Podemos decir que comparte este aspecto con Sabu, que debutó como director con **El corredor bala** (*Dangan Runner*, 1996), aunque, como diferencia, a Tsukamoto le interesa más la corporali-



El corredor bala

dad de los intérpretes como consecuencia de su pasado teatral, mientras que Sabu se basa en el *gag* típico del cómic.

Por comparación, Sakamoto y Zeze son mucho más ortodoxos. Con esto de ortodoxo quiero decir que llevan a sus espaldas una tradición del cine japonés y un fogueo y educación dentro de la industria. Para Sakamoto y Zeze, el cine no es ni una diversión ni un modo de reflejar sus obsesiones. Por supuesto, tienen sus preferencias y su estilo particulares a la hora de rodar, pero su prioridad en el trabajo es pensar en el público. Esto es aplicable también al público extranjero, como demuestra el que, por ejemplo, **Sonatine** de Kitano fuera prácticamente ignorada o recibida con frialdad cuando se exhibió en el Festival de Cannes de 1993.

En su debut como director, Sakamoto escoge para su película la historia de una persona derrotada que lucha por recuperarse, historia que hace brillar con una extraña carnalidad, mientras que Zeze, basándose en un crimen real, retrata la degeneración del ambiente de las ciudades hacia un medio cruel. Estos temas se dibujaron más intensamente en sus siguientes películas, **Tokarev** (*Tokarefu*, 1994), de Sakamoto, y **La mujer de lencería negra**, de Zeze, pero **Tokarev**, por ser demasiado directa, termina por ser difícil de entender y ha recibido críticas en ese sentido.

Por cierto que 1989, año en el que debutan estos directores, coincide a nivel mundial con el fin de la Guerra Fría y, en Japón, con la muerte del emperador Hirohito y con ella el fin de la Era Showa. En un momento así, en que lo lógico hubiera sido pensar en cómo cambiaría el mundo y las relaciones internacionales con el fin de la Guerra Fría, Japón en cambio se sumió en una cuestión estrictamente particular, como fue la muerte del emperador, acaecida en plena época de esplendor económico. Por otra parte, en 1995, año en que se cumplía el quincuagésimo aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial, Japón se vió afectado por el gran terremoto de Kobe y por la matanza indiscriminada del metro de Tokio llevada a cabo por la secta "Verdad Suprema". Podemos decir que en 1995 se produce una grieta en la sociedad japonesa, y también las películas cambian su tono, su aspecto.

Pero antes de hablar de la situación posterior a 1995, repasaremos someramente algunos de los directores aparecidos entre 1989 y 1995. Es decir, gente como Joji Matsuoka con sus **El pez que chapotea** (*Bata-ashi Kingyo*, 1989) y **Destellos de luz** (*Kirakira Hikaru*, 1992); Naoto Takenaka con **El hombre sin talento** (*Muno no Hito*, 1991) y **119** (*119*, 1994); Shinobu Yaguchi con **Picnic con los pies descalzos** (*Hadashi no Picnic*, 1992); Ryosuke Hashiguchi con **Calor suave de los veinte años** (*Hatachi no Binetsu*, 1992) y **El Simbad de playa** (*Nagisa no Sinbad*, 1995); Takashi Ishii con **No me importa morir** (*Shindemo Ii*, 1992) o **Desnuda en la noche** (*Nudo no Yoru*, 1993); Masato Harada con **Kamikaze Taxi** (*Kamikaze Taxi*, 1994); o Shunji Iwai con **Deshacer** (*Undo*, 1994), **Carta de amor** y **Picnic**.

Matsuoka llevó una trayectoria casi igual que la de Sakamoto, y rodó su **El pez que chapotea** en 1989, pero tardó un año en estrenarse. Por su parte, Takenaka era ya ampliamente conocido como actor (es una presencia habitual en las películas de Masayuki Suo

El Simbad de playa

y Takashi Ishii), pero su amor innato por el cine le llevó a convertirse también en director. Yaguchi y Hashiguchi, en cambio, ruedan su primer largometraje tras haber recibido el Gran Premio del Pia Film Festival, por lo que comparten este tipo de trayectoria del cine independiente, pero, mientras que Yaguchi se interesa por la comedia (algo nada común en los autores de los 90), Hashiguchi prefiere retratar las particulares sensaciones nacidas de la relación homosexual. Con respecto a Takashi Ishii, originalmente escribía argumentos y guiones para el cine, pero con el tiempo mostró interés por convertirse en director y, tras debutar rodando una película sobre guión propio, **Las tripas de un ángel - Desvanecimiento en rojo** (*Tenshi no Harawata - Akai Memai*, 1988), ofreció varias películas de gran consistencia en esta primera mitad de los noventa. Masato Harada, en realidad, había debutado en 1979 con **Adiós, cinefilia: verano indio** (*Saraba Eiga no Tomoyo: Indian Summer*), por lo que es el que tiene un historial más antiguo, pero se puede decir que es a partir de 1994 cuando desarrolla decididamente su actividad como director. Shunji Iwai, como ya comenté, tras haber recibido elogiosas críticas por sus dramas para televisión, insufla su energía al cine de estos años (incluyendo su **Macaón**).

De todos estos, se puede decir que Matsuoka y Takenaka son los que han heredado de una forma más ortodoxa la tradición cinematográfica japonesa. Por, entre otros detalles, tratar a menudo temas como las delicadas relaciones conyugales o familiares se aproximan al ya perdido mundo de las *well made* de Toho y Shochiku. Por contraposición, Yaguchi o Iwai se inscriben dentro del mundo típicamente joven de la subcultura del cómic y del *rock*. En ese aspecto se aproximan a Tsukamoto, pero la diferencia con éste es que Tsukamoto es más *underground*, más radical, mientras que el cine de Iwai entra más bien en la llamada "postmodernidad". Harada e Ishii, de mayor edad, aunque obviamente estén familiarizados con el cine de la etapa anterior, se apartan a propósito de él; en el caso de Harada, aplicando las normas y estilos cinematográficos de Estados Unidos y en el caso de Ishii prorrogando su tema preferido desde los tiempos en que escribía guiones, es decir los amores imposibles entre hombre y mujer. Ambos parecen en cierto modo haber recocinado la última etapa del cine de acción de Nikkatsu.

3. De 1996 a 2001

Ya he escrito antes que la sociedad japonesa sufrió una fuerte sacudida en 1995 con el gran terremoto de la prefectura de Hyogo que asoló Kobe y con el atentado terrorista indiscriminado en el metro de Tokio de la secta "Verdad Suprema", pero también el cine japonés de esta segunda mitad de los noventa arrastra la influencia de estos sucesos. Primeramente, entra en escena Shinji Aoyama.

Realizada en 1996 y ambientada en una localidad rural de Kyushu, **Indefensos** (*Helpless*), debut de Shinji Aoyama, trata la historia de un joven cuyo padre acaba de fa-

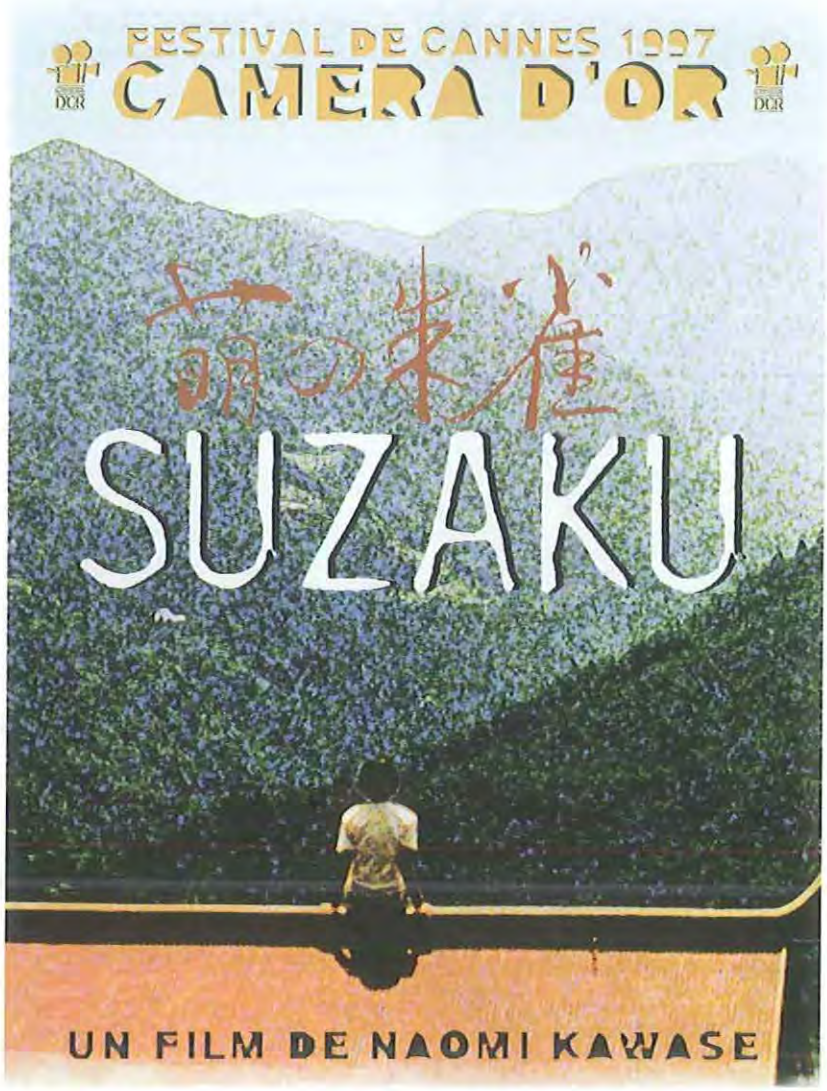
llecer en el hospital, y coincidiendo con ello se encuentra con un *yakuza* que sale de la cárcel, amigo desde la infancia. La acción sucede a lo largo de un solo día, en el cual este joven, por una cuestión fortuita, mata a un matrimonio dueño de una cafetería, tras lo cual se escapa de la ciudad con la hermana menor del *yakuza*, retrasada mental. Pero a lo que hay que prestar atención es al hecho de que la película marque claramente la fecha en que todo esto sucede, el 10 de septiembre de 1989. Es decir, el año en que fallece el emperador y se termina la Guerra Fría. Y lo que es más simbólico todavía es que el joven *yakuza* se niegue a reconocer que su jefe (al que llama "mi viejo") ha muerto y dispare de inmediato contra los ex-compañeros que intentan hacerle ver esta realidad. Es evidente la alusión a la idea de aquellos que se niegan a reconocer la muerte del emperador o defienden la inmortalidad del sistema imperial.

Naturalmente que en nuestros días las posibilidades de que un drama así tuviese lugar son prácticamente nulas. En ese sentido, visto así este *yakuza* no pasaría de ser una existencia ridícula y grotesca, pero Aoyama hace de esta existencia el eje de su historia, que representa la actitud de la sociedad japonesa desde que el emperador cayó enfermo hasta que falleció. En cierto modo, él debió sentir durante ese periodo que el sentimiento popular volvía a los años anteriores a la guerra y, a la vez, que en lugar de la internacionalización hacia la que se movía el mundo, Japón se cerraba hacia el interior. Tenemos un ser que busca a un padre que está irremediablemente muerto. En Japón se llama *yurei* (espectro) a aquel ser que, habiendo muerto, ha dejado en este mundo un determinado sentimiento o deseo, por lo que este *yakuza* también es en cierto modo un espectro. Después de la Segunda Guerra Mundial, en teoría la sociedad japonesa efectuó un gran cambio, pero dentro de este apresurado cambio quedaron muchos problemas sin resolver. El desmesurado desarrollo económico que continuó desde la postguerra terminó por desdibujar la sociedad, y todo ello acabó por explotar simultáneamente al inicio de la década de los noventa. La secta "Verdad Suprema", que atrajo a tantos jóvenes, es uno de los muchos ejemplos que pueden darse. Así, Aoyama se convirtió en director de cine reflejando toda una serie de problemas con los que nació esta nueva sociedad japonesa.

M/other

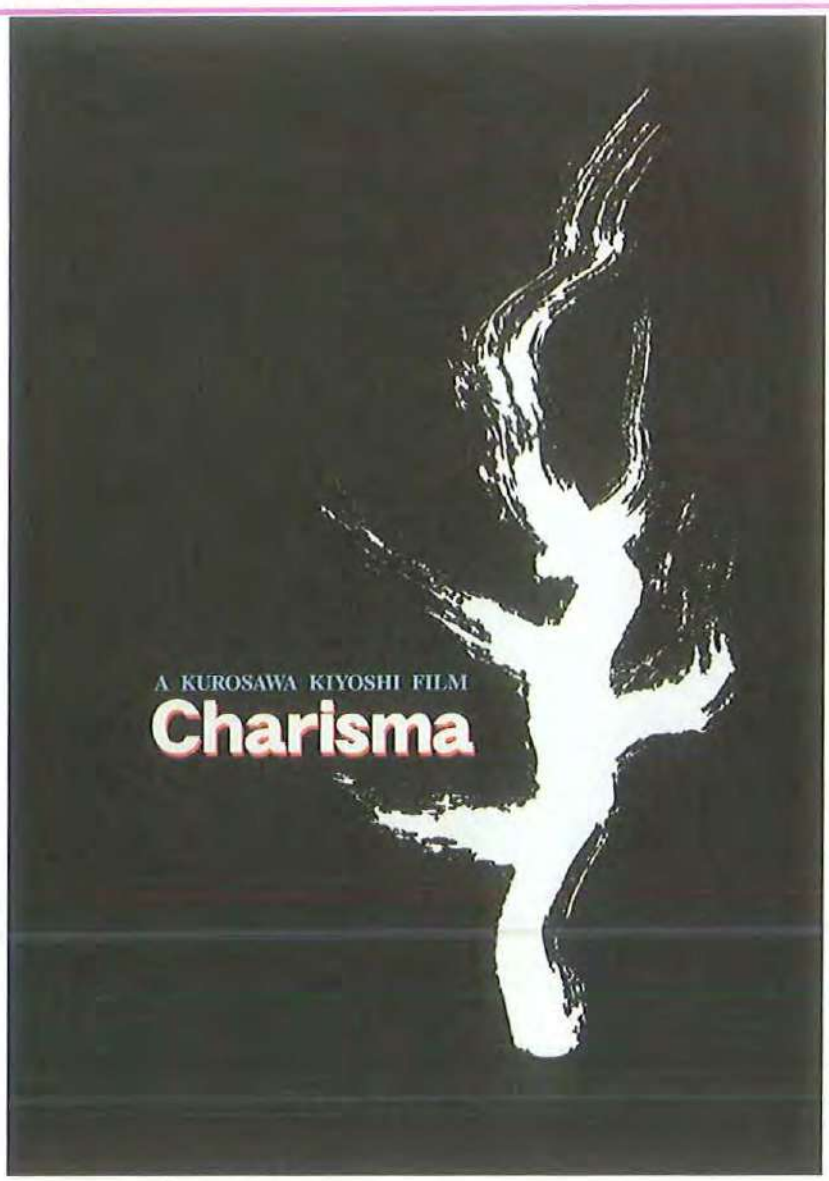
Pero el mayor mérito de este **Indefensos** es que este reflejo no se limita al nivel argumental, sino que queda expresado también por la atmósfera de la película. A ello ha contribuido enormemente el trabajo del director de fotografía, Masaki Tamura. Tamura se dio a conocer primeramente por fotografiar los documentales del mundialmente famoso Shinsuke Ogawa, pero después pasó a dedicarse también al trabajo de operador para el cine y, desde entonces, colabora a menudo con los directores jóvenes. Sin ir más lejos, es el director de fotografía de las últimas realizaciones de Aoyama, **Bosque umbrío** (*Sheidi Gurobu / Shady Grove*, 1999), **Eureka** (*Eureka*, 2000) y **El desierto de la Luna** (*Tsuki no Sabaku*, 2001), pero además también de **Suzaku** (*Moe no Suzaku*, 1997), de Naomi Kawase, **2/Duo**, de Nobuhiko Suwa, o de **El camino de la serpiente** (*Hebi no Michi*, 1998) y **Los ojos de la araña** (*Kumo no Hitomi*, 1998), ambas de Kiyoshi Kurosawa. Es decir, que su labor supone un respaldo fundamental para los realizadores que más han llamado la atención en los últimos años. Una película no puede hacerla el director solo, y al igual que un operador veterano como Tamura ha supuesto una pieza imprescindible para los jóvenes realizadores, tampoco hay que olvidar la decisiva intervención de productores como Takenori Sento, que han dado su respaldo a autores como Aoyama, Kawase y Suwa, entre otros.

Finalmente, me gustaría terminar este quizá demasiado largo artículo extendiéndome sobre los ya mencionados Nobuhiko Suwa y Kiyoshi Kurosawa, pues son aquellos cuyo trabajo ha resultado más estimulante, y ello además de una forma continuada.



Por lo que respecta a Nobuhiko Suwa, al igual que Junji Sakamoto y otros, comienza como ayudante de dirección en películas independientes y luego rueda anuncios para televisión y documentales. Después, en palabras suyas *"tras haber dado un largo rodeo"*, dirige su primera película **2/Duo**. La historia es bastante simple, consiste en narrar el camino por el cual una pareja que vive junta llega a romper su relación, pero Suwa rueda esta historia reducida a un argumento mínimo con una gran minuciosidad y apoyándose en el realismo de la interpretación, repitiendo durante el rodaje un ensayo tras otro para que los intérpretes piensen por su cuenta qué harían o dirían ellos en una situación así. Por tanto cada ensayo es distinto, y es distinto también de la toma utilizada finalmente. Un fallo de interpretación en cualquiera de las escenas echaría a perder toda la película, pero gracias a esta minuciosidad del director, una historia tan simple como ésta deviene una obra rebosante de tensión. Podemos decir que, por contraste con películas de Aoyama como **Indefensos** o **Eureka**, Suwa trabaja de una forma minimalista, explorando plano a plano cómo una película puede llegar a sostenerse por sí misma. Este método aparece de forma todavía más firme en su segunda película, **M/other**. Si bien Aoyama y Suwa se diferencian en que el primero se enfrenta cara a cara con los problemas de la sociedad japonesa mientras que para el segundo son más importantes los problemas inmediatos y personales, ambos se parecen en su afán por pensar cómo, tras cien años de historia del cine, una película de nuestros días puede sostenerse con coherencia y firmeza. Y todavía más, ambos tienen en común el que a ninguno de los dos le importe que su cine ya no pueda ser llamado "cine japonés".

Sin embargo, más que ellos, quien posiblemente ha supuesto un mayor estímulo para el cine japonés de los años noventa ha sido Kiyoshi Kurosawa, que ya había rodado en 1983 un *pinku eiga* titulado **Las guerras de Kandagawa** (*Kandagawa Inran Senso*). Ésta fue su primera película comercial tras haber rodado varias otras en 8 mm. de forma independiente, pero en esta película, además de revelar en algunos aspectos influencias de Godard, se encuentran ya presentes algunas particularidades que luego caracterizarían su carrera. Sin embargo, su estrategia de "director artesano" que rueda una película tras otra no aparecerá con claridad hasta los años noventa. Especialmente a partir de 1995, que comienza a rodar *original video*, a veces varios simultáneamente, a un ritmo de cuatro o cinco por año. En la primera de estas series videográficas, titulada **¡Haz lo que quieras!** (*Katte ni Shiyagare!*, 1995-96), título japonés del primer largometraje de Godard, Kurosawa aprovecha el que los principales intérpretes sean los mismos para rodar dos entregas a la vez. Esto es algo que en alguna ocasión hicieron los directores de la época más prolífica del cine japonés, pero, en el caso de Kurosawa, lo que hace es rodar la primera según el guión requerido por la productora y luego en la segunda, conservando sólo los pilares mínimos para no salirse de la serie, rodar la historia que a él le gusta con entera libertad. Pero más que decir que rueda la primera para poder hacer libremente la segunda, podemos decir que lo que pretende con esto es recuperar el espíritu de los programas dobles que se perdió con los años ochenta, rescatar el concepto de "serie B".



Después, respaldado por estos éxitos, rueda con mucho mayor presupuesto la película **La cura**, y a continuación, intercalándolas entre vídeo y vídeo, películas de gran fuerza visual, como **Licencia para vivir** (*Ningen Gokaku*, 1998), **Carisma**, **Vanas ilusiones** (*Oinaru Genei*, 1999) o **El circuito** (*Kairo*, 2001).

Dentro de todas éstas, **La cura**, que se inscribe en un género de fácil realización como es el terror, constituye una auténtica obra maestra que expresa la maldad almacenada en el fondo de la sociedad japonesa que se manifestó con la matanza indiscriminada perpetrada por la secta "Verdad Suprema". En el caso del gurú de la secta "Verdad Suprema", éste disfrazó su rencor hacia la sociedad con un barniz de religión mística y luego procedió a inculcarlo en sus creyentes mediante un lavado de cerebro que terminó en el atentado indiscriminado del metro, mientras que en **La cura** se trata de un hombre que, mediante técnicas de hipnotismo, libera el rencor almacenado en el fondo de la mente y lleva a las personas a cometer asesinatos. Las palabras mágicas que utiliza este hombre son *"karappo ni nare"* ("quédate vacío"), que guardan una cierta relación con el pensamiento místico oriental del "vacío" o la "nada". Pensamiento que, a la vez que ofrece la salvación, supone también la anulación del yo y de la responsabilidad y, en último término, el riesgo de ser utilizado como un muñeco por los demás, en este caso para el crimen. Kurosawa utiliza este "vacío" como el origen de su concepto del terror, que vuelve a aparecer en **El circuito**, donde estremece al espectador con una historia donde las personas van muriendo una tras otra hasta llegar a la amenaza de que el género humano desaparezca del planeta.

El cine japonés de los años noventa ha venido marcado por los jóvenes directores de los que he venido hablando hasta aquí, pero cómo evolucionarán ellos mismos a partir de ahora y qué influencia ejercerán en los nuevos directores por venir es algo que los próximos diez años dirán.

Takeshi Kitano

La calavera origami

Zuzendaritza-lanetan debuta egin zuenetik bere azken filmera arte, ***Brother****, Takeshi Kitano zinegile garaikide kontsekuenteenetakoa bihurtu da eta idazketa filmiko jatorrizkoa, kutsatu gabea, lortzeko saioan urrutien iritsi denetakoa. Bere denboraren pertzepzio bereziak bere irudi guztietan du eragina, zeinetan bizitzaren poetika tristea marrazten den , epika desagertu denekoa, bere jatorrizko herrialdearen historiari oso lotutakoa.*

Jordi Costa

Ser raro no significa ser impermeable. La mirada de Takeshi Kitano es insular como su propio país. No es casual que Kitano sea hijo de un país de *samurais* y *kamikazes*, de ascetas de la autodestrucción, de melodramas recorridos por el feroz viento del honor y de una ética tan implacable como escalofriante, de glorias de la literatura nacional autoinmoladas ante los ojos de la Historia, de caudalosos *mangas* apocalípticos infectados por el fuego de Hiroshima. Tampoco es irrelevante que Kitano haya nacido en el mismo país en que la papiroflexia -el *origami*- es un arte con historia. Kitano es un maestro del *origami*

que ha cambiado su material de partida. Nada hay más esencial y más puro que una hoja de papel en blanco: con ella, sus manos y su particular orfebrería del pliegue, un maestro del *origami* es capaz de construir la realidad, reinventarla. De alguna manera, cada pliegue en el papel es un paso en la construcción del alma de lo que era, esencialmente, la Nada. Kitano no construye sobre la Nada, pero lo hace sobre un material extraordinariamente depurado, cristalino: la elocuencia, todavía no agotada y quizá explorada únicamente en sus capas superficiales, del cine silente. Como Aki Kaurismäki, Kitano es uno de los cineastas contemporáneos que logra someter a mayor tensión la gramática del cine recurriendo a las esencias, apelando a una escritura primigenia, incontaminada. Kitano es un maestro del *origami* que, en lugar de hojas de papel en blanco, utiliza los más esencializados recursos expresivos del cine para formular un lenguaje fundamentalmente moderno. Una nueva forma. Una nueva realidad. Tan deconstructiva como una bandeja de *sashimi* variado. Su discurso, en el que una peculiarísima percepción del tiempo se convierte a la vez en fondo y forma, dibuja una visión del mundo marcada por la imposibilidad de la épica, que, moviéndose en una doble dirección, pervierte códigos genéricos y captura una poética triste de la vida.

Este artículo debería ser, en realidad, una pieza *origami* que representara, tras la pertinente coreografía de pliegues, el resplandor del cráneo privilegiado de Takeshi Kitano, esa calavera bajo la piel -y bajo el *tic* facial- que comienza a adivinarse en algunos primeros planos de **Brother** (*Aniki / Brother*, 2000). Cada apartado debería corresponder a los múltiples pliegues que el arte cinematográfico de Kitano efectúa sobre el lenguaje, la tradición, las convenciones, las expectativas del público y la vida.

Los ritmos

En **Punto de ebullición** (*3-4 x Jugatsu*, 1990) -segundo largometraje como director de Takeshi Kitano-, el cineasta utiliza repetidas veces un peculiar ritmo a la hora de construir las escenas: suele partir de un primer plano que descontextualiza un elemento del conjunto, a continuación se empieza a construir el sentido a través de la dialéctica del contraplano y del uso de planos generales en los que se ubica la acción empequeñecida por el encuadre. Tras una brusca elipsis, la escena se remata con un plano que describe, generalmente en lacónico tono bufo, las consecuencias de lo que hemos visto. Un ejemplo emblemático de este juego estructural podría ser la escena en la que un cliente del taller donde trabaja el protagonista rechaza un casco de moto para, poco después, dar con sus huesos en el asfalto: se abre con un primer plano del joven cliente manejando el embrague con gesto de pocas luces, al que sigue un contraplano del estólido protagonista, con su faz inmutable. Un plano general nos muestra cómo el compañero del protagonista le ofrece el casco al cliente y éste lo rechaza. La siguiente imagen es un primer plano del cliente ensangrentado y lloroso tras haberse pegado un batacazo. Es un modelo narrativo que, de alguna manera, nos remite a los implacables engranajes cómicos de cineastas como Buster Keaton -modelo evidente de un film como **Hana-Bi, flores de fuego** (*Hana-Bi*, 1997)- y Jacques Tati, creadores que siempre apoyaron la construcción de sentido en un tratamiento casi coreográfico de la puesta en escena. El *timing* cómico es el elemento cohesionador en su manera de entender el montaje cinematográfico. Formalmente, Kitano es un director de comedias, aunque sea capaz de construir impecables tragedias. Con variaciones, la estructura se repite en diversos momentos del film: en el enfrentamiento inicial entre el protagonista Masahiko y el gángster -que se remata con la imagen del jefe y los empleados del taller disculpándose ante el mafioso, que está fuera de plano-, en el paseo en moto de Masahiko y la camarera, puntuado por la aparición de un coche lleno de jóvenes que les increpan y que choca, súbitamente, con otro vehículo estacionado en el arcén -tras la elipsis, vemos al desolado conductor de ese último vehículo magullado por los jóve-

Un policía violento

nes-... Con el paso de los años, Kitano irá retorciendo esa peculiar manera de narrar, desarticulando el tiempo, desmontando las acciones, como si jugara constantemente a desafiar la mirada del espectador, obligándole a extremar su atención. El estilo Kitano ha evolucionado hacia una extravagante -pero precisa- dialéctica de primeros planos y planos generales, con elipsis intersectadas a modo de piezas perdidas en un puzzle: en **Sonatine** (*Sonatine*, 1993), el asesinato del jefe *yakuza* y sus dos ayudantes, a manos de un asesino a sueldo disfrazado de pescador, se resuelve a través de la sucesión de un plano en el que las víctimas aparecen como figuras hieráticas sobre un paredón vegetal, un plano que muestra al verdugo alejándose por un sendero y un plano cenital en el que la amante del jefe *yakuza* muerto -única superviviente de la matanza- contempla los tres cadáveres. Al comienzo de **Hana-Bi, flores de fuego**, Nishi, el personaje interpretado por Kitano, se enfrenta a dos empleados de un *parking* que le han ensuciado el coche: un plano del cielo azul, un juego de plano y contraplano con los personajes completamente estáticos, un plano detalle con los restos de comida encima del capó del coche, otro primer plano de Kitano, un plano general estratégicamente situado para desconcertar al espectador, un plano detalle de la mano de Kitano empuñando un arma blanca en el interior de su bolsillo y, tras una elipsis, la imagen de uno de los tipos, tomada desde el interior del vehículo, limpiando el parabrisas del coche y un plano general que muestra a Kitano pateándolo se suceden en una lección práctica sobre cómo afrontar, desde la mirada más lateral posible, una situación sencilla. La forma no es en absoluto gratuita: en primer lugar, sirve para presentarnos a un protagonista en apariencia pasivo y ensimismado, pero capaz de tener

súbitos brotes de exasperada violencia. Por otro lado, esa narrativa fracturada está al servicio de esa visión antiépica del mundo que traza el cine de Kitano: lejos de esa dilatación del tiempo orientada a una ritualización de la violencia que, a través del cine de Kurosawa, llega tanto al *spaghetti western* de Leone como al *thriller* europeo y existencial de Melville, Kitano esculpe un universo cansado, crepuscular, en inestable calma chicha que, en el momento más inesperado, puede ser interrumpida por una erupción de brutalidad. Una brutalidad que ya no es heroica, que no necesita ser ritualizada, que se sitúa en el fin de la historia o, por lo menos, en el fin de la existencia de sus demolidos personajes.

Lectura de una ola

En las películas de Kitano, los personajes siempre acaban, tarde o temprano, contemplando el mar. Ya en **Un policía violento** (*Sono Otoko, Kyobo ni Tsuki / Violent Cop*, 1989), esa película primeriza en la que se esbozan todas las líneas de su futuro discurso creativo, el detective Azuma lleva a su hermana Akari a ver el mar tras recogerla en la clínica de desintoxicación. El mar quizá es un espejo neutro en el que los personajes se miran con la esperanza de disolver en su inmensidad sus dolores espirituales. También es una zona cromática neutra, en la que a veces no se puede distinguir la línea divisoria entre el agua y el cielo. Es el espacio de lo que al-

gunos estudiosos han llamado el "azul kitano". Podría ser el enigmático e insondable yacimiento de un lirismo cósmico: ese lirismo que contamina los fotogramas de Kitano sin que el cineasta lo fuerce, que infecta el alma de esos personajes que nunca han tenido autoconsciencia de su condición de sujetos poéticos. En **Hana-Bi, flores de fuego**, una ola toca las ruedas de la silla en la que está postrado el policía inválido Horibe. Quizá en esa ola esté la clave de ese mar recurrente en el cine de Kitano: un mar que no es tanto contemplado por los personajes como testigo mudo e impasible de esas criaturas contingentes, insignificantes, que en algún momento -demasiado cercano- van a dejar de estar ahí mientras él permanece, eterno. Es decir, el mar no es objeto, sino sujeto. De nuevo, la antiépica como corazón de la ficción kitaniana.

Los espejos

A veces, la construcción de los personajes que el propio Kitano encarna en sus películas se apoya en otras figuras: personajes más jóvenes que actúan como eco, como reflejo que, de alguna manera, saca a la luz matices anímicos que ese protagonista asfixia en su interior. El ejemplo más claro es **El verano de Kikujiro** (*Kikujiro no Natsu*, 1999), donde el angélico niño protagonista -uno de los más inolvidables niños tristes de la historia del cine, junto al de **Mamá es boba** (Santiago Lorenzo, 1997)- y el ex-*yakuza* pícaro y casi "torrentiano" interpretado por el cineasta efectúan un viaje que les hermana en dos niveles muy distintos. Por un lado, en el transcurso de esta *road movie* atípica y sólo aparentemente ligera, el adulto Kikujiro se contagia de la inocencia del pequeño Masao. Por otro, el viaje supondrá, para ambos, la constatación de la definitiva pérdida de sus respectivas madres ausentes: tanto Masao como Kikujiro contemplan a sus madres desde la distancia y comprenden que la pérdida es irreversible. Como el propio Kitano se encarga de subrayar en una línea de diálogo quizá innecesaria, Masao es la versión infantil de Kikujiro. O sea, un niño triste. Los *yakuzas* de Kitano llevan dentro una criatura desvalida, un niño perdido. El otro ejemplo emblemático aparece en **Punto de ebullición**, película en la que Kitano asume el papel secundario, pero medular, del incendiado *yakuza* Uehara: el verdadero protagonista es un joven tímido y callado que responde al nombre de Masaki, un auténtico *nerd* nipón, pasivo y perdedor, que acciona, en un súbito arrebato, el resorte de una progresiva escalada de violencia en su entorno inmediato. Al final, se autoinmolará estrellando un camión de gasolina contra la guarida de los mafiosos en el curso de una escena que, en realidad, Masaki ha soñado en el lavabo mientras espera participar en un partido de béisbol. Masaki es Walter Mitty. O, dicho de otra forma, Masaki es un joven que sueña con ser Uehara. Y, quizá Kitano, a través de sus películas, es un Walter Mitty nipón que sueña con ser esos personajes antiépicos que, no obstante, se reservan un último aliento trágico para dejar este mundo de una manera más o menos memorable. Lo único que ritualizan los personajes de Kitano es su propia muerte.

El germen

A Takeshi Kitano le costó años obtener el reconocimiento de la crítica internacional, a pesar de que su gran valedor en Occidente, el especialista británico Tony Rayns, colaborador de *Sight & Sound*, ya supo ver en **Un policía violento** el germen de un discur-

so creativo poderoso y original. En esa película aparecen en estado larvario casi todas las constantes temáticas y formales del cine de Kitano: una manera esquinada de retratar la violencia que maneja con igual destreza la elipsis y el apunte explícito, una portentosa capacidad de observación para describir la banalidad de la vida cotidiana de arquetipos sublimados por el cine de género -tanto para los policías como para los *yakuzas* de la obra de Kitano su labor es puro trabajo: algo duro, aburrido y escasamente heroico-, una figura femenina convaleciente que nos permite saber algo de los desvelos interiores del personaje principal y que, al final, deberá ser sacrificada... Kitano llegó a la dirección de rebote: Kenji Fukasaku -responsable de la reciente y polémica **Battle Royale** (2000), en la que Kitano encarna a un cruel profesor- tenía que dirigir el film, pero decidió abandonar el proyecto y la responsabilidad cayó en manos de Kitano. El hecho de que Kitano haya llegado a la dirección sin pasar por academias o escuelas de cine quizá explique su facilidad para transgredir las convenciones de la narrativa cinematográfica y la extraña naturaleza de **Un policía violento**, que a primera vista parece la película normal que, definitivamente, no es. La larga escena de la persecución del traficante en **Un policía violento** debería haber resuelto cualquier duda sobre el genio del cineasta debutante: está estructurada según las pautas de un partido de béisbol -deporte que adquirirá enorme importancia narrativa en la posterior **Punto de ebullición**-, combina destellos cómicos con apuntes brutales, dilata la acción hasta lo indecible subrayando la cotidianeidad de esa persecución descrita con pautas ajenas al código emocional del *thriller* americano y se erige en una auténtica sublimación de la anti-épica policial. A pesar de todo eso, la crítica internacional tuvo que esperar hasta **Sonatine** para reconocer lo que ya estaba claro -aunque quizá no tan claro- en **Un policía violento**. La crítica española se tomó más tiempo: esperó hasta **Hana-Bi, flores de fuego**. Puede resultar un curioso ejercicio cotejar las crónicas que algunas firmas de nuestro país publicaron a propósito de la proyección de **Sonatine** en un festival nacional con las críticas de los mismos autores que, años más tarde, acompañaron el estreno comercial de la película a remolque del éxito de **Hana-Bi, flores de fuego**. Kitano es un objeto fílmico tan insólito que hay que mirarlo dos veces para darse cuenta de que es deslumbrante.

La roca elocuente

Maliciosamente, Sergio Leone dijo que Clint Eastwood tenía dos registros de interpretación: a) con sombrero, y b) sin sombrero. Takeshi Kitano, que, en un buen principio, fue lanzado en Occidente como el Clint Eastwood japonés, corre el peligro de ser valorado como actor partiendo de criterios parejos: su estética interpretativa se basa en la sustracción, en la claustrofobia del gesto, en un hieratismo radical. Después de que sufriera un violento accidente de moto, ese método ha sufrido una variación forzosa: un *tic* nervioso facial que, en sus últimos trabajos, delata al ser humano debajo de la impenetrable máscara. Pero detrás de ese estatismo, Kitano efectúa un trabajo cargado de matices e interesantes modulaciones. La labor de Kitano como actor en sus propias películas lucha a brazo partido con la percepción que el público japonés tiene de su imagen: la fama televisiva y su celebrada labor como cómico *stand-up* jugaban en su contra en los tiempos de **Un policía violento**. Los espectadores japoneses recibían con risas su primera aparición en escena. Por eso, su detective Azuma es el resultado de un proceso de despojamiento emocional absoluto: un individuo unidireccional, un conjunto vacío del espíritu que avanza en línea recta, que no puede permitirse sucumbir a ningún gesto que accione en el espectador el resorte del reconocimiento. Azuma es el resultado de una estrategia de vaciado: Beat Takeshi -o sea, el Kitano actor- limpia a fondo su pasado y no deja ningún resquicio. En **Punto de ebullición**, Kitano compone su *yakuza* Uehara desde un planteamiento completamente opuesto: es el personaje más extremo de su filmografía, un volcán cansado pero en erupción incesante, un loco tremendamente peligroso que convierte sus equívocos gestos de seducción homosexual del amigo del protagonista en una amenazante sinfonía gestual. En todas las interpretaciones de Kitano el lenguaje del cuerpo siempre

Hana-Bi, flores de fuego

es más importante que la palabra: su manera casual de sujetar las armas, como si fueran una mera prolongación de su brazo; su modo de andar, en la que determinación y fatiga echan un pulso para ilustrar la permanente tensión de unas existencias donde la supervivencia y los juegos a vida o muerte forman parte de la rutina... Nishi, su personaje de **Hana-Bi, flores de fuego**, es probablemente su creación más compleja: cuando está con sus colegas del cuerpo de policía esquiva las miradas y se expresa emitiendo monosílabos guturales; cuando está con su esposa enferma, se transforma en una suerte de payaso melancólico, un descendiente directo de Buster Keaton. La sutil transformación del personaje describe un tortuoso proceso interior: al principio, Nishi es un individuo espoleado por la culpa -por las culpas sucesivas generadas por la pérdida de su hija, la cercanía de la muerte de su mujer, a la que no ha dedicado tiempo, y por las consecuencias de ese tiroteo en el que perdió el control-, pero después se convierte en una figura triste que intenta vivir la vida que no ha vivido. Kitano encarna personajes brutales, aparentemente de una pieza, pero trabaja su fragilidad desde dentro. En una escena de **Sonatine**, Murakawa, el personaje interpretado por Kitano, verbaliza esa debilidad interior al justificar su uso de las armas: *"Si fuera un tipo duro no llevaría pistola"*, dice, antes de hablar de su miedo a la muerte que, con el tiempo, evoluciona a deseo de muerte, a atracción de abismo.

El ocio como estado del alma

El cine de Kitano ha fijado repetidas veces su atención en el ocio, los tiempos muertos, esos paréntesis de inactividad que la narración cinematográfica convencional condena al *off* del relato. El cuerpo central de la historia que cuenta **Sonatine** es, precisamente, el tiempo muerto que deben pasar unos *yakuza* en primera línea de playa mientras esperan que remita la tormenta de una guerra de clanes: los *yakuza* recuperan la infancia perdida -o quizá no vivida- y practican juegos entre absurdos y crueles. El viaje en busca de la madre de **El verano de Kikujiro** llega a destino cuando todavía falta cerca de media hora de película: en ese espacio de tiempo, Kikujiro obliga a algunos de los personajes que se han cruzado en su camino a representar un verano ideal ante el niño triste Masao. En la trayectoria televisiva de Kitano figura un programa concurso -que conocimos en nuestro país de la mano del espacio **Humor amarillo** de Telecinco-, donde ejercía de presentador y sometía a los concursantes a juegos de hiperbólica crueldad. De nuevo, un elemento del pasado profesional de Kitano cambia completamente su sentido en su obra cinematográfica: si el concurso jugaba a subrayar la crueldad intrínseca de toda competición televisiva sirviéndose de un humor casi nihilista, en las películas de Kitano esos juegos sádicos y esos tiempos muertos sirven para que contemplemos cómo les crece el alma a los personajes. **Hana-Bi, flores de fuego** lleva esa línea narrativa a su extremo: Nishi y su esposa enferma viven en un paréntesis vacacional una versión resumida de esa vida en común que no había tenido lugar hasta ese momento. Nishi cumple con su responsabilidad. Al final, en la playa, Nishi aún tiene tiempo de protagonizar un conciso *gag* destrozando, sin querer, la come-

ta de una niña. Después, abraza a su esposa y la cámara, púdica, se eleva hacia el cielo. Se oyen dos disparos. Kitano es un cineasta con profunda sabiduría vital: su mirada nunca es tremendista. Sabe que incluso las existencias más patéticas y trágicas tienen derecho a vivir su verano. Que la vida es una extraña danza de dolor y felicidad, de acción y reposo, de crispación y calma.

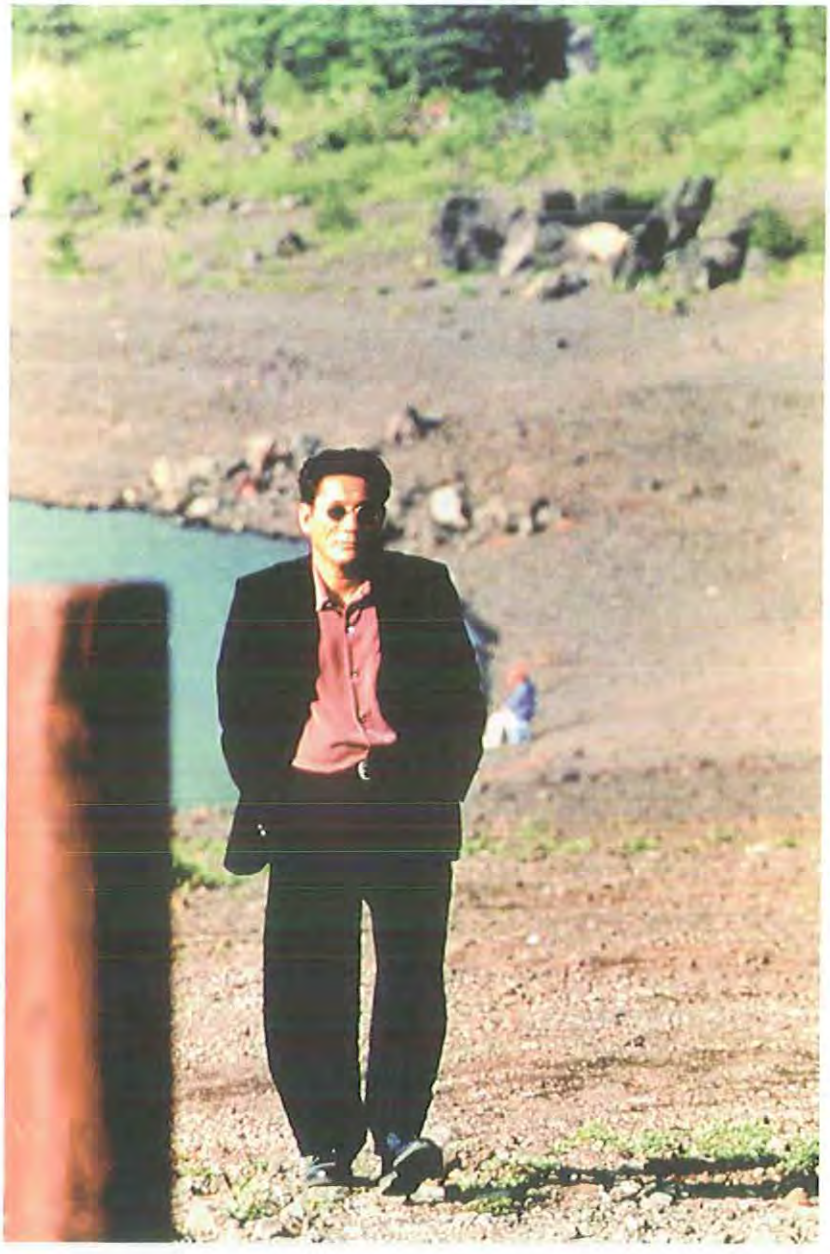
Los peores años de nuestra vida

En **Una escena junto al mar** (*Ano Natsu, Ichiban Shizukana Umi*, 1991) y **Los chicos vuelven** (*Kidzu Ritan*, 1996), Kitano se oculta tras la cámara para hablar de la adolescencia. Podría pensarse que esas dos películas suponen una ruptura de tono en su discurso creativo, pero no es así: son una aproximación directa a ese tema de la inmadurez que aflora en muchos otros momentos de su filmografía. El protagonista de **Punto de ebullición** también es un joven inmaduro y casi autista. Kikujiro es pura inmadurez enfundada en una camisa hawaiana. En **Sonatine**, uno de los hombres de Murakawa le dice a éste que se está comportando de una manera demasiado infantil. Para Kitano, la adolescencia no es un paraíso, sino un estado de inmadurez en el que la contingencia, la fragilidad y la vulnerabilidad del ser humano están a flor de piel. Una etapa vital que quizá puede desperdiciarse, pero que también es el umbral de las segundas oportunidades. **Una escena junto al mar** describe la silenciosa historia de amor entre dos sordomudos. El chico, basurero, reconstruirá una tabla de *surf* que ha encontrado en la calle e intentará participar en un campeonato deportivo. La película discurre con una total falta de énfasis dramático, capturando el suave paso del tiempo en los actos cotidianos de estas vidas minúsculas y silenciosas, registrando las pequeñas estrategias de los personajes para comunicarse ese amor que nunca podrá expresarse con palabras... Al final del film, el surfista desaparece en la inmensidad del mar y su novia, como buen personaje kitaniano, se acerca a la orilla. **Los chicos vuelven**, por otra parte, es la crónica de un doble y precoz fracaso vital que, no obstante, desemboca en un desenlace esperanzado: Masaru y Shinji son dos adolescentes rebeldes que, tras esquivar toda disciplina escolar, iniciarán sus respectivas carreras profesionales en la *yakuza* y el boxeo. Los dos fracasarán, pero el tropiezo no será inapelable: al final, uno de ellos se preguntará si ya están acabados, a lo que el otro replicará: *"Todavía no hemos empezado"*. Curiosamente, Kitano dirigió el film después de su primer fracaso profesional importante -la comedia **¿Todo el mundo lo hace?** (*Minna Yatteru ka*, 1994)- y del accidente de moto que puso su vida en serio peligro. Como sus personajes de **Los chicos vuelven**, como el policía inválido que se reconcilia con la vida a través del arte, Kitano estaba en el umbral de su propia reconstrucción vital y artística.

Lo que está cerca y lo que está lejos

Hacia el final de **Sonatine**, el ocioso *yakuza* Murakawa pasa a la acción y entra en el edificio

donde está teniendo lugar la reunión de un clan enemigo. Uno de los hombres de Murakawa consigue provocar un apagón. Vemos la escena desde el exterior del edificio. Sin escuchar el sonido de los disparos. Sólo vemos su resplandor a través de las cristaleras. En un momento de **Brother**, un tiroteo es descrito de una manera bastante similar: sólo vemos el brillo de los fogonazos iluminando el rostro de un cadáver abandonado en el interior de un coche. Sin embargo, muchas otras representaciones de la violencia en el cine de Kitano abandonan ese pudoroso juego con la elipsis para ceñir un arrebato violento en un inserto sádico: recuérdese, por ejemplo, las respectivas escenas de **Hana-Bi, flores de fuego** y **Brother** en las que los palillos de restaurante japonés son utilizados como arma. Más allá del juego formal y de la voluntad de quebrantar las expectativas del espectador, ese uso de recursos antitéticos parece dirigido a formular una representación subjetiva de la violencia. En ocasiones, la víctima es un mero objeto que no alcanza la categoría de individuo y el acto violento se convierte en puro trabajo, en algo que se tiene que hacer, desapasionadamente. **Brother**, por ejemplo, describe a través de un gélido plano general el asesinato de un mendigo cuyo cuerpo permitirá simular la muerte del *yakuza* tránsfuga interpretado por Kitano. Parejo registro era empleado en **Sonatine**, donde Murakawa y sus hombres torturaban y ahogaban al dueño de un salón de *mahjong* con la frialdad del oficinista que sella documentos. En otros casos, lo que podríamos llamar la "violencia de cerca" del cine de Kitano enfatiza la fisicidad de un acto violento visceral, inesperado, fuera de programa.



Hana-Bi, flores de fuego

Falso movimiento

No parece probable que lleguemos a ver a un Takeshi Kitano acomodado en la poltrona de un prestigio sustentado en la previsibilidad de sus códigos creativos. Hay una escena en **Punto de ebullición** que ilustra su capacidad para transgredir su propia estética. Es una escena rodada en largo plano-secuencia y fotografiada en gran angular. Los personajes están en un *karaoke*, el amigo del protagonista canta en el escenario y la cámara gira para mostrarnos al *yakuza* Uehara sentado a una mesa. Entran en el lugar dos miembros de la *yakuza* local que increpan a Uehara, que se levanta y estrella una botella sobre la cabeza de uno de ellos. El ayudante de Uehara deja de bailar y golpea al otro. Uehara vuelve a sentarse. La cámara sigue girando. Cuando retoma la posición en que se halla Uehara, éste vuelve a levantarse y pega un nuevo botellazo a su contrincante. Se repite la acción: el amigo de Uehara deja de bailar y golpea al amigo del *yakuza*. La cámara sigue girando. Su movimiento termina sobre el rostro de Uehara, sumido en balsámico trance etílico. Un plano-secuencia en perpetuo movimiento circular es un auténtico meteorito gramatical dentro del estilo Kitano. Cuando el cineasta había hecho la obra maestra que le valió el reconocimiento internacional -**Sonatine**-, se embarcó en la realización de la comedia grotesca **¿Todo el mundo lo hace?**, extraño artefacto

multi-referencial sobre las fantasías sexuales de un joven que no consigue perder la virginidad. El film se convirtió en la pieza más incomprendida de la filmografía de Kitano, a pesar de su compleja hibridación de los códigos de la comedia juvenil norteamericana y diversas tradiciones de humor japonés contemporáneo. En el conjunto de su carrera, **¿Todo el mundo lo hace?** desempeña el mismo papel que muchas escenas en el seno de cada película de Kitano: es el falso movimiento, el paso imprevisto, el ataque a traición que descoloca y desconcierta a un espectador que se ve obligado a mantenerse siempre en guardia. Es decir: **¿Todo el mundo lo hace?** es puro Kitano.

El lenguaje es un virus

El gran tema de la obra de Kitano es el lenguaje. La afirmación puede resultar paradójica si se piensa en su poética del silencio, en su rechazo del verbo. Dicho de otra forma: los problemas del lenguaje, la dialéctica de códigos y la comunicación entendida como conflicto vertebran la poética de Kitano, siempre espoleada por una infatigable voluntad de transgresión. Kitano lucha contra las ideas recibidas, los códigos consensuados, las formas fosilizadas. En la entrevista que le hizo Tony Rayns a propósito de **Los chicos vuelven** -publicada en el número de junio de 1996 de *Sight & Sound*-, Kitano recordaba su debut como cómico en un local de Asakusa: *"(Después de ese debut) me prohibieron que actuara allí de nuevo durante seis meses, porque hable mal de los propietarios, del lugar y del público. Y entonces continué rompiendo las reglas de la interpretación televisiva y de la escritura de novelas. Quizá esté haciendo lo mismo en el cine"*. Si sus personajes entran en conflicto con el férreo código jerárquico de la *yakuza*, Kitano, como cineasta, establece una dialéctica igualmente beligerante con la tradición formal y narrativa del cine que le precede. **Brother**, su primera película americana, es japonesa de principio a fin y convierte la barrera idiomática de su protagonista en el factor determinante de sus relaciones con el resto de personajes. **Brother** es, también, el Pearl Harbor íntimo de Kitano: como ha subrayado el cineasta, es una película sobre japoneses que van a Estados Unidos a morir. Como los pilotos de la histórica batalla. También es el choque *kamikaze* de su propia individualidad creativa contra los códigos del *thriller* americano: un choque de autoafirmación que fortalece su condición de perro verde, de creador de lenguaje y, a la vez, destructor de lenguajes. Creador de un lenguaje intransferible y destructor de lenguajes consensuados y gastados por el uso colectivo. En una escena de la película, al personaje encarnado por Kitano se le escapa una risa contagiosa y desesperada tras soltar una frase terrible: *"Vamos a morir todos"*. Es la risa del *kamikaze* que sabe que más vale perderlo todo antes que sucumbir a la más mínima renuncia. Es la risa de uno de los cineastas más completos de la actualidad: cómico, trágico, violento, lírico, melancólico, formalista, depurado... Es la risa de quien sabe que, pase lo que pase, no va a claudicar. Una risa insoslayable porque está grabada en la misma calavera.

La princesa Mononoke

Ghibli

El anime como integrador de géneros

*Hayao Miyazaki eta Isao Takahata dira animazioko zinema japoniar garaikidearen bi izen funtsezkoak. Beren Ghibli estudioaren bidez, eta azken hamarkadetako haurrentzako telesail garrantzitsu eta ezagunenetakoak sortu ondoren, **Marco** eta **Heidi**, esate baterako, jada munduko animazioaren barruan mitikoak diren izenburuak zuzendu dituzte, adibidez, **Mononoke Hime** edo **Hotaru no Haka**.*

Ángel Sala

Miyazaki o la magnitud de la aventura

Hayao Miyazaki es un creador formado en la fascinación por los ingenios voladores (su padre trabajaba en una empresa aeronáutica) y en la obsesión por los cómics de Osamu Tezuka. Con solo veintidós años, Miyazaki comienza a trabajar en la división de animación de Toei, tomando contacto por motivos sindicales con Yasuo Otsuka e Isao Takahata y formando ya un equipo que funcionará desde la primera realización de Takahata, **La princesa encantada** (*Taiyo no Oji Hols no Daiboken*, 1968) o los cortometrajes sobre **Las aventuras de Panda** (*Panda Kopanda*, 1972-73), pasando por las exitosas series para televisión como **Heidi** (*Alps no Shojo Heidi*, 1974), **Marco** (*Haha o Tazunete Sanzen-ri*, 1976) o **Conan, el hijo del futuro** (*Mirai Shonen Conan*, 1978). Pero el verdadero talento de Miyazaki surge con **Lupin en**

el castillo de Cagliostro (*Lupin Sansei: Kariosutoru no Shiro*, 1979), largometraje basado en una serie sobre el personaje de Lupin III, una especie de aventurero caballeresco que retoma lo mejor de la animación francesa y rusa, con elementos del cómic (*Tintín*, sin ir más lejos) y un ritmo absolutamente revolucionario para un largometraje de animación nipón. Tras este sorprendente debut en el largo, Miyazaki vuelve a la televisión en series como **Nuevas aventuras de Lupin** (*Shin Lupin III*, 1980) o **El famoso detective Holmes** (*Meitantei Holmes*, 1981-82), pero la llamada del cine era ya toda una realidad.

En 1982 Miyazaki realiza **Nausica en el valle del viento** (*Kaze no Tani no Naushika*), la primera producción del estudio Ghibli fundado por él mismo y Takahata. **Nausica en el valle del viento** se basa en un *manga* del propio Miyazaki, lleno de luchas épicas y seres mitológicos en una época indeterminada. A pesar de su confuso argumento (nunca sabes muy bien quién lucha contra quién y por qué) y su trama algo endeble, este film de Miyazaki es todo un desfile de hallazgos visuales e incluso simbólicos. Destacar los espectaculares combates aéreos (algo que será casi una constante del director) entre verdaderas fortalezas volantes, la conceptualización de un mundo dominado, en parte, por extraños insectos gigantes inteligentes, entre los que destacan una especie de gusanos gigantes de múltiples ojos llamados Omu, que recuerdan a los habitantes de las arenas de *Dune*, la mítica novela de Frank Herbert. En **Nausica en el valle del viento** nos encontramos con los elementos que serán básicos en la obra maestra de Miyazaki, **La princesa Mononoke** (*Mononoke Hime*, 1999), como son los fuertes personajes femeninos, el héroe masculino solitario y la concepción de una naturaleza sagrada, que muta de manera terrible para luchar contra la agresión humana. De hecho, **La princesa Mononoke** es (como explicaré más adelante) en parte un *remake* de **Nausica en el valle del viento**, por el simple hecho de que Miyazaki no pudo en este su primer film para salas comerciales contar con el presupuesto deseado ni adaptar la totalidad de la obra original.

Laputa, la fortaleza celeste (*Tenku no Shiro Laputa*, 1985) es la consagración temática y visual de Miyazaki. En esta historia que se adentra en las raíces de Stevenson, Swift o Verne encontramos la maximización de las obsesiones temáticas del autor, como son la aeronaútica o la aventura, pero va mucho más lejos, constituyendo un espléndido regalo visual, con impactantes secuencias de acción (el primer ataque de los piratas del aire) y un diseño espectacular, sobre todo en la plasmación de la mítica isla flotante de Laputa, donde la película engarza aventura clásica y ciencia-ficción con sus robots, tecnologías de fábula y villanos con ansias de conquistar el mundo. Miyazaki tampoco olvida la reivindicación ecologista y todo se centra en Laputa en torno a un inmenso árbol que corona su estructura, al igual que los mágicos seres de **Mi vecino Totoro** (*Tonari no Totoro*, 1988) que tienen su hogar en el interior de un inmenso vegetal.

Laputa, la fortaleza celeste

Si **Nausica en el valle del viento** y **Laputa, la fortaleza celeste** (incluso **Lupin en el castillo de Cagliostro**) tienen una clara arteria temática y visual común, centrada sobre todo en su contenido épico y gargantuesco, **Mi vecino Totoro** inicia un nuevo ciclo más introvertido y nostálgico. La historia de unos niños que se trasladan al campo esperando la recuperación de su madre y descubren todo un mundo mágico oculto en el bosque retoma elementos personales de la vida de Miyazaki y los conjuga con una tradición más familiar, más cercana al público de la animación tradicional y algo más alejado de las adaptaciones de *manga* visualmente impactantes. De todas formas, **Mi vecino Totoro** resulta una obra magistral en todos sus aspectos, recogiendo ideas de **Las aventuras de Panda**, los dos cortometrajes creados junto a Takahata, así como de tradiciones occidentales recogidas en producciones Disney como **Peter Pan** (*Peter Pan*; Hamilton Luke, 1953) o **Mary Poppins** (*Mary Poppins*; Robert Stevenson, 1964) e incluso en **E.T.** (*E.T.*; Steven Spielberg, 1982), sin olvidar la constatación de la presencia de lo mágico e incluso religioso en lo cotidiano nipón, especialmente la tradición budista protectora de los *jizô*. De esta forma, **Mi vecino Totoro** está muy ligada a **El combate de los tejones en la era Heisei** (*Heisei Tanuki Gassen Pompoko*, 1994), la extraordinaria realización de Isao Takahata que profundiza de manera más hermética en el mundo propio de los mitos y símbolos trascendentes del Japón más local. Pero la gran virtud de **Mi vecino Totoro** es que a pesar de tratar formas de representación visual autóctonas, resulta tremendamente exportable gracias a la concreción de iconos perfectamente asumibles desde un concepto del *merchandising* industrial. Así los propios totoros o el gatobús son hallazgos que crean adicciones extracinematográficas

y fijaciones entre el amplio espectro infantil al que la película no está exclusivamente dirigida pero para el que sí resulta especialmente recomendable.

La mensajera de la bruja (*Majo no Takkyubin*, 1989) sigue en cierta forma la línea de su film precedente, aunque se centra en el personaje más reconocible de una joven bruja aprendiz que quiere demostrar sus habilidades en una localidad sin encantador oficial. Sin dejar de lado su discurso en favor de la conservación del entorno natural y el respeto hacia el mismo, **La mensajera de la bruja** es un film mucho más occidentalizado, centrado en temas de impacto inminente entre el público europeo y norteamericano, como son la integración, el respeto a la diferencia o la tolerancia. Además, el ambiente visual del film, con un pueblo que parece salir del paisaje italiano, se aleja de las referencias claramente japonesas de **Mi vecino Totoro**, siendo mucho más comprensible para las audiencias extra-niponas. Eso no significa que **La mensajera de la bruja** sea inferior a los anteriores filmes de Miyazaki, pues su peculiar estudio de personajes, las relaciones entre ellos y la perfecta coordinación visual de fondos y animación hacen de este largometraje otro ejemplo de virtuosismo artístico, además de un punto de inflexión en la carrera del realizador.

La obsesión de Miyazaki por la aeronaútica, que parecía haber quedado a un lado tanto en **Mi**

vecino Totoro como en **La mensajera de la bruja**, vuelve a aparecer con fuerza en **Porco Rosso** (*Kurenai no Buta*, 1992), una adaptación de una historieta del realizador publicada en 1989 bajo el título de *Zasso Noto Hikotei Jidai*, que en principio debía ser un cortometraje y que acabó siendo un largo y, curiosamente, el film que lanzó internacionalmente a Miyazaki como autor. **Porco Rosso** es, en primer término, un homenaje a toda una época, la del periodo de entreguerras, donde se practicaron los últimos vuelos libres y reinaba la estética del hidroavión, una máquina compleja y romántica que Miyazaki siempre ha considerado como el prototipo de artilugio aventurero. En su película, el director recoge las influencias de Saint-Exupéry y de un cierto espíritu anarco protagonizado por su héroe, un solitario que no se ciñe a reglas sociales, profesionales ni leyes, sino a un estricto y peculiar sentido del honor, estando más próximo a las reglas del antihéroe que al líder carismático. En efecto, Porco es un ser de presencia poco agradable, trato arisco, avaro y caprichoso, afectado por una alegórica maldición que protagoniza una aventura nada zoantrópica al estilo Disney, sino un film absolutamente adulto que revela la verdadera autoría de Miyazaki, centrada no sólo en la historia sino en la proliferación de atmósferas y texturas (modélica resulta al respecto la secuencia del cementerio de aviones), así como en una valiente traslación de tipologías propias del cine de imagen real que el director transforma en un catálogo de personajes *weird* y propios del mundo del cómic.

Tras **Porco Rosso**, Miyazaki se dedicó a la realización de un portentoso *videoclip* para el grupo Chage & Aska, "On Your Mark", todo un homenaje al cómic americano de los años cincuenta con ecos de Moebius y Jodorowsky y un descanso antes de anfrontar la que sin duda es su obra cumbre, **La princesa Mononoke**.

La princesa Mononoke surge en principio a través de un cuaderno de ilustraciones realizado por Miyazaki en 1983 y editado bajo el nombre de *Miyazaki Hayao Imeji-bodo-shu*, que consistía en una adaptación de *La bella y la bestia*, de Marie Leprince de Beaumont, situada en un Japón medieval y fantástico, donde el protagonismo lo tenía una especie de gato gigantesco que recuerda al ser protagonista de **Mi vecino Totoro**. Cuando Miyazaki decide llevar adelante el film, su idea original ha

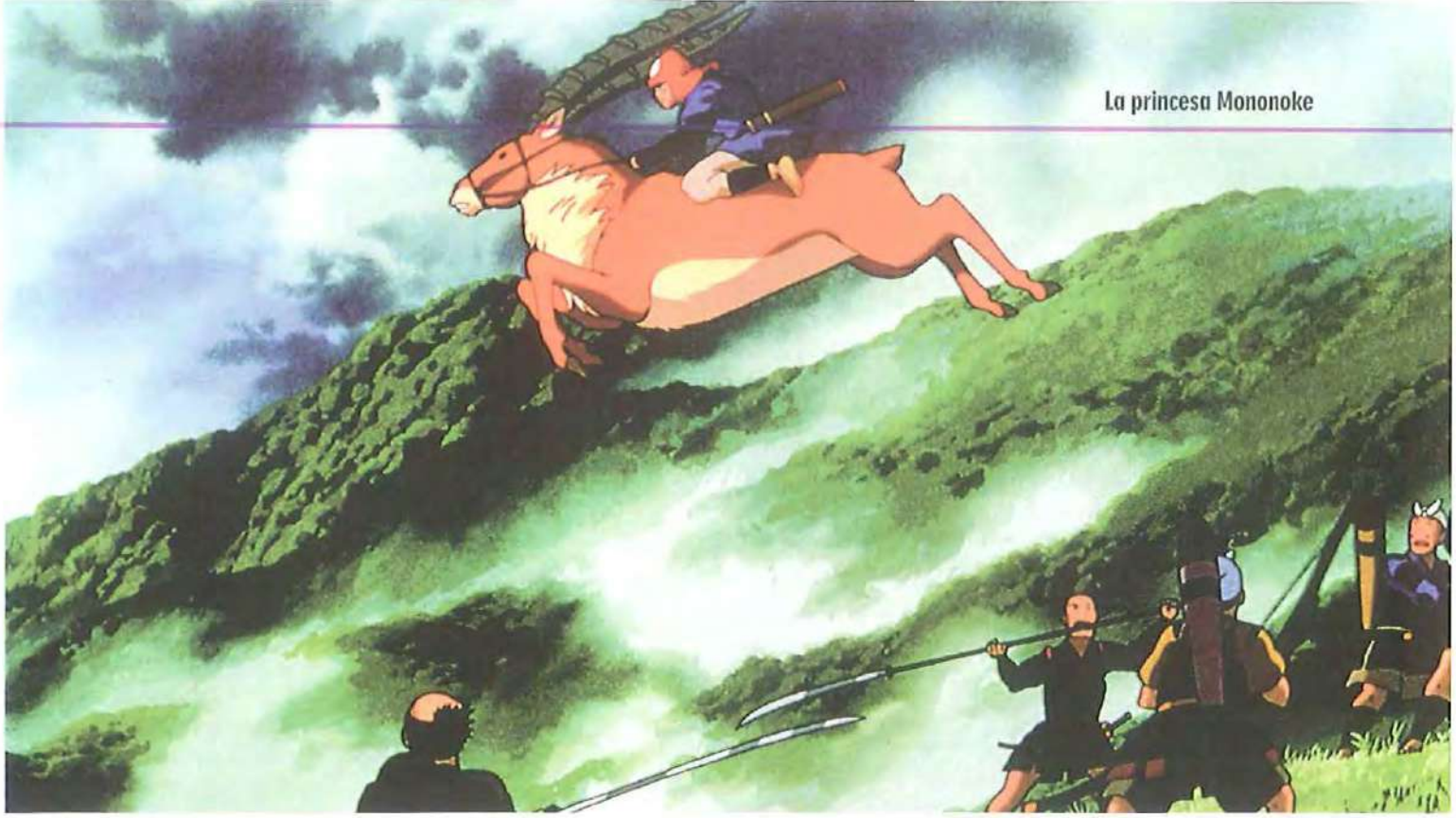
Nausica en el valle del viento

quedado obsoleta tras el éxito de la producción de los estudios Disney **La bella y la bestia** (*Beauty and the Beast*; Kirk Wise y Garry Trousdale, 1991) y la realización de su propio **Mi vecino Totoro**, donde había utilizado muchas de las ideas originales para **La princesa Mononoke**. De esta forma, Miyazaki compone de forma absolutamente diferente la historia, situándolo en el Japón medieval pero con una curiosa combinación de film místico y *jidai-geki*, o sea, película de época, basándose en cierta manera en la epopeya ilustrada *Shuna no Tabi*, inspirada a su vez en el mito tibetano del príncipe convertido en cabra. El realizador se separa totalmente de la tendencia infantil de otras obras anteriores (evolución que ya se dejaba notar en **Porco Rosso**) para forjar un film pesimista, denso, complejo, violento y terrorífico a la vez que tremendamente maduro desde un punto de vista narrativo y de realización. **La princesa Mononoke** es, sin duda, la película donde el Miyazaki cineasta se asocia de manera perfecta con el Miyazaki animador, teniendo un engarze de puro cine animado pero también una planificación y puesta en escena concebidas para un espectáculo en imagen real, como demuestra el ataque del *tatari-gami* (animal poseído por el demonio de la cólera) al comienzo del film, donde además juega un papel decisivo la estupenda composición musical de Joe Hisaishi, uno de los grandes músicos del cine contemporáneo.

Por otro lado, el realizador parece realizar con **La princesa Mononoke** un curioso ejercicio de reflexión mediante el cual retorna a los temas típicamente japoneses tras los paréntesis de filmes como **La mensajera de la bruja** o **Porco Rosso**, que jugaban con una ambientación mucho más occidentalizada, volviendo también a la complejidad temática de **Nausica en el valle del viento** y al impacto de la ambientación histórica. Pero Miyazaki crea con su película toda una oda a la religión sintoísta, creencia en la relación simbiótica con la propia naturaleza, alejada de los dogmas de las religiones clásicas, además de establecer lazos con las creencias populares sobre los seres mágicos del bosque y la divinidad de los animales. En cierta manera, todo lo que era críptico y casi indescifrable en **Nausica en el valle del viento** se vuelve simbólicamente cercano en **La princesa Mononoke**, dejando de un lado la pintoresca fauna imaginaria de aquella obra para dar paso a una zoología igualmente mítica pero reconocible, como son los jabalíes, lobos, antílopes y simios, constituyendo un círculo chamanístico al que Miyazaki no resulta ajeno, todo ello traducible en torno a una alegoría ecologista de contornos épicos.

Takahata: la resurrección del humanismo

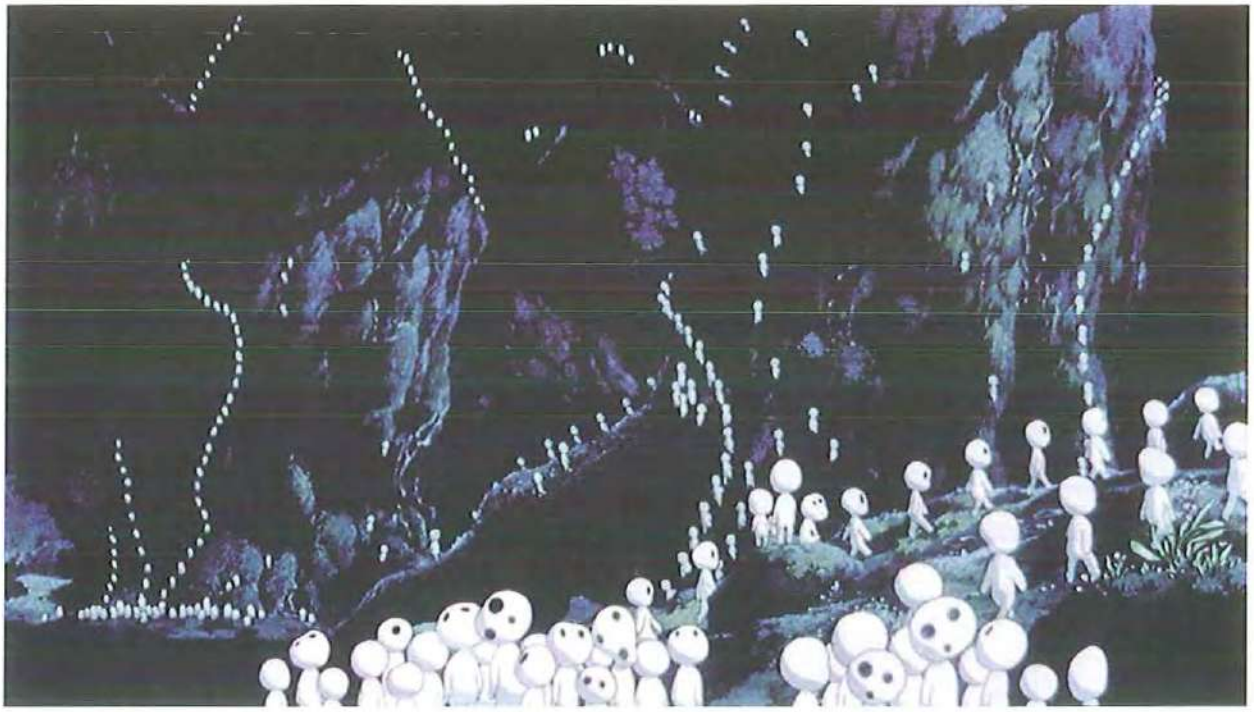
El genio de Isao Takahata se forjó en el fecundo laboratorio de la compañía Toei a través de la ayuda de dos nombres fundamentales de la animación japonesa como fueron Mori Yasuji y Otsuka Yasuo. Este último ofreció a Takahata la oportunidad de dirigir **La princesa encantada** (1968), un revolucionario largometraje animado. En 1971, Takahata, junto con Miyazaki y Kotabe Hoichi, entra en Studio A Production, donde vuelve a encontrar a Otsuka. Es la época de la serie **Nuevas aventuras de Lupin** o los cortometrajes



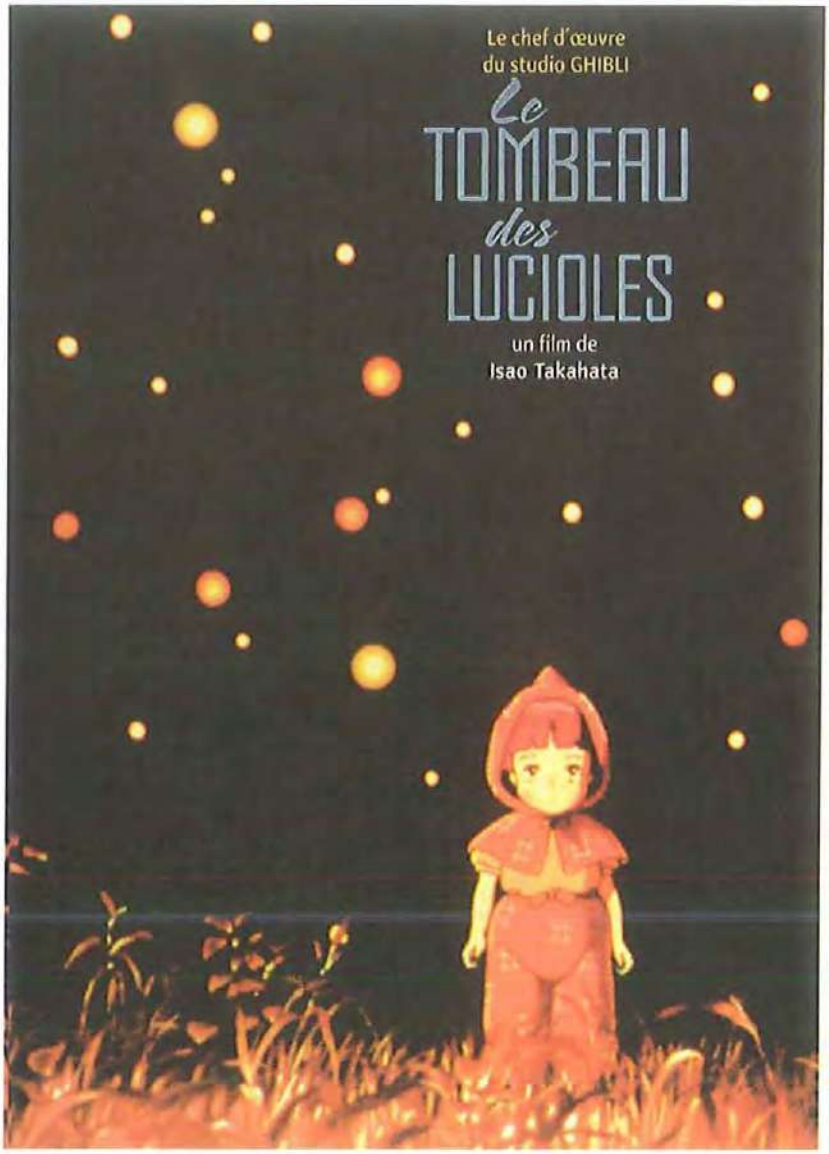
La princesa Mononoke

Las aventuras de Panda, a los que seguirían el éxito de las series televisivas **Heidi** o **Marco** realizadas para Nippon Animation.

En 1982 Takahata realiza **Goshu, el violoncelista** (*Cello Hiki no Gauche*), un largometraje que es un homenaje a la obra del escritor Kenji Miyazawa y que consiguió el máximo galardón de la animación nipona, el Premio Ofuji. Pero la carrera de Takahata será mucho más difusa que la de Miyazaki, ya que se basa en una simple dirección, nunca diseña personajes y tampoco es tentado por la parafernalia gargantuesca ni mística de su socio, sino que su cine busca una mirada a través del pasado reciente de su país y de las personas que lo forman, hundiendo sus raíces en el minimalismo de corte francés fruto de la formación francófila del autor. Así, las películas de Takahata se distancian, teniendo más importancia su faceta de productor para Miyazaki e incluso de documentalista -en la interesante **La historia del canal de Yanagawa** (*Yanagawa Horiwari Monogatari*, 1987)-. Tras el éxito de **Jarinko Chie** (*Jarinko Chie*, 1981), que provocó una serie de televisión, Takahata consigue el definitivo espaldarazo como director con **La tumba de las luciérnagas** (*Hotaru no Haka*, 1988), cambiando después radicalmente el registro con filmes como **Jirones de recuerdos**



La princesa Mononoke



(*Omohide Poroporo*, 1991), **El combate de los tejones en la era Heisei**, muy en la línea de Miyazaki, o la rompedora **Nuestros vecinos los Yamada** (*Tonari no Yamada-san*, 1999).

La tumba de las luciérnagas es un drama protagonizado por dos personajes infantiles que sobreviven en el Japón derrotado y ruinoso de los últimos días de la Segunda Guerra Mundial. Takahata impone un realismo mutado a causa de la utilización de la animación. Y es que **La tumba de las luciérnagas** no contiene ningún elemento que explique el que haya sido rodada como un *anime*, pues responde a coordenadas dramáticas, expresivas y narrativas del cine de imagen real. Película brutal, melancólica hasta la saciedad y tremendamente directa, este film de Takahata respira por todos los poros la presencia de la muerte como sólo en ciertas películas de Bergman se percibe (el film comienza con una frase del protagonista diciendo: *"la noche del 21 de septiembre de 1945 yo estoy muerto"*), conectando con el costumbrismo tradicional nipón y el efectismo de un Imamura, sin olvidar los clásicos del melodrama norteamericano. De esta manera **La tumba de las luciérnagas** es un perfecto *shinjumono* fraternal, es decir, una historia de seres que se aman, enfrentados a un destino implacable e inevitable, que pasean sus últimos sueños, risas y llantos en medio de un paisaje poco dado a la redención mística o simplemente vital.

Mucho más optimista pero igualmente atípica resulta **Jirones de recuerdos**, un relato nostálgico pero abrumador del Japón de los años sesenta, algo localista pero totalmente alejado de los cánones visuales y argumentales del cine de animación occidental. Takahata se permite reflexionar sobre cómo el Japón de posguerra se convierte poco a poco en un híbrido de poder económico, influenciado por Occidente y sin personalidad propia. En cierta manera, **Jirones de recuerdos** es una lógica continuación de **La**

Jirones de recuerdos

tumba de las luciérnagas, mostrando la aparentemente feliz evolución del país, pero sin olvidar un elemento de cierto amargor. Basada en un popular *manga* de Okamoto Hotaru y Tone Yuko (de claros tintes autobiográficos), este film de Takahata permanece casi olvidado pero significa una autentica revolución conceptual para el *anime* y uno de los productos más atípicos de la producción animada nipona en los años 80.

Los excesos conceptuales y formales de estos dos filmes quizá implicaron la opción de Takahata por **El combate de los tejones en la era Heisei**, una película que más parece una obra de Miyazaki que de Takahata si nos atenemos a las características desplegadas por ambos autores. Takahata penetra con **El combate de los tejones en la era Heisei** en el imaginario japonés y su fauna imaginaria, para crear una fábula ecologista de tintes místicos pero con un ritmo y un impacto visual muy diferente al que producían filmes como **Mi vecino Totoro**, donde la exuberancia de los espacios es mucho más evidente que el funcional componente descrito por Takahata. **El combate de los tejones en la era Heisei** es además no una fábula donde seres fabulosos y humanos conviven en armonía, sino donde los primeros consideran a nuestra especie como invasores y deciden "exorcizarlos" a base de cristalizar supersticiones propias de la raza humana.

La coherencia en la carrera de Takahata se completa gracias a **Nuestros vecinos los Yamada**, una especie de versión nipona de familia deformada y deformante (en la que el modelo de **Los Simpson** no es casual), dibujada en torno a un minimalismo próximo al exhibido por la serie **South Park**, pero con unas aspiraciones más *artie*. La última producción dirigida por Takahata es una ácida mirada a la familia nipona, con su proceso inevitable de hibridación a través de la influencia norteamericana y su propia ausencia de espacio vital. Obra difícil y de humor a veces poco comprensible, **Nuestros vecinos los Yamada** cierra un ciclo personal y críptico como es la obra de Takahata, absolutamente independiente de los ciclos temáticos y texturas empleados por Miyazaki, pero de impacto a largo plazo tan importante como el del magistral creador de **La princesa Mononoke**.

No quiero acabar este artículo sin dedicar unas breves líneas a la obra de Kondo Yoshifumi, un prometedor autor de la factoría Ghibli fallecido en 1998, colaborador de Miyazaki y Takahata y que en 1995 nos regaló una joya poco conocida titulada **Si escuchas con atención** (*Mimi wo Sumaseba*), que bajo la apariencia de una aventura juvenil escondía una sutil crítica de la presión a la que son sometidos los escolares nipones, así como una divertida crónica del paso de la adolescencia a la edad adulta. Un film extraño, poco difundido y que espera una reivindicación inminente al menos por la implicación de Miyazaki en labores técnicas y por la importancia de su director, uno de los pilares del estudio Ghibli.

El *anime* alcanza en Ghibli la categoria de obra coherente, industrial y sutilmente artística, en un concepto de estudio de animación que choca y pone en evidencia los macro-sistemas de producción animada occidentales. Takahata, Miyazaki y todo su equipo representan la pervivencia en Japón de un cine autóctono y de tradición capaz de interesar en Occidente sin convertirse en mero producto de consumo masivo y realizado desde los objetivos de la propia idiosincrasia comercial y espiritual del país.

La princesa Mononoke sigue siendo la película japonesa más comercial de la historia en su país y el producto que ha descubierto definitivamente a Miyazaki en el resto del mundo, a pesar de que el acuerdo de distribución entre Ghibli y Disney haya producido una distribución más que negativa a esta obra maestra de la animación y del cine contemporáneo. Posiblemente, la gran casa de la animación USA tenga cierto temor ante la fascinación que la película de Miyazaki puede producir, más si la comparamos a pobres intentos de temática oriental producidos por Disney como la falsamente épica **Mulan** (*Mulan*, 1998), quizá una de las más desacertadas obras de la factoría.

Películas vietnamitas de los noventa

Zinema vietnamdarraren berpiztea 1994tik aurrera gertatu zen, Estatuak berriz ere zinema nazionalari finantzarioki lagundu zionean. Ordutik, nahiz eta herrialdeak zailtasun ekonomikoak dituen eta zentsurak kontrola burutzen duen, urtero lauzpabost film agertzen dira, modu gutxi-asko egonkorrean zinema-jaialdien zirkuituetan azaltzen hasten direnak, eta bakarren bat Europan komertzialki ere estreinatzen dute.

Keiko Kawaguchi

Con ocho películas vietnamitas proyectadas este año en el Foro de Cine Joven del Festival de Cine de Berlín, parece que aumenta la atención que se presta en la actualidad al cine vietnamita. La compañía alemana Freunder der Deutschen Kinemathek distribuirá **El muelle de las viudas** (*Ben Khong Chon*, 2000), de Luu Trong Ninh y **Vidas de arena** (*Doi Cat*, 1999), de Nguyen Thanh Van en los cines de Ale-

mania, Austria y Suiza. Además, la casa distribuidora alemana redactó un contrato para proyectar películas vietnamitas todos los años en este evento de renombre internacional. Estos ejemplos parecen indicar el éxito de las películas vietnamitas, pero debemos reconocer que este éxito proviene del fomento por parte del Estado de la industria local, que se inició en 1994. No obstante, la industria del cine vietnamita tiene todavía muchos problemas y tan sólo produce un puñado de películas (cuatro o cinco) al año. La censura es muy estricta: parece que los funcionarios del gobierno aún ven a las películas como una herramienta de propaganda política y prohiben cualquier guión que intente examinar de forma crítica las relaciones sociales, o incluso aquellos que critiquen ligeramente al gobierno. A continuación citamos a los pocos artistas que han sobrevivido a las duras condiciones que caracterizan a la producción de las películas en Vietnam.

Principios de los 90

"La política del Doi Moi *(Renovación) ha dado una nueva vitalidad al cine de Vietnam"*, escribió Dang Nhat Minh, el famoso director de cine, en su ensayo "There Is Such a Cinema History", de 1992. Después del *Doi Moi*, las películas se hicieron *"más abundantes, más francas y más humanas. No hubo más películas que sirvieran de propaganda política de forma imprudente. La superficialidad y el dogmatismo en las películas también disminuyeron"*, proseguía en el mismo ensayo.

No obstante, Minh también admitía que la política del *Doi Moi*, la política gubernamental de apertura del mercado, causó problemas a la industria del cine, que hasta entonces había sido financiada por el Estado. Todos los que trabajaban en el cine se consideraban "empleados del gobierno". La industria cinematográfica vietnamita se enfrentó a una dura economía de mercado al tiempo que una gran cantidad de películas y vídeos extranjeros, principalmente de Hong Kong, Taiwán y los EE.UU., entraba en el país. Las películas nacionales se arriesgaban a perder el mercado. Al ver esta situación, el Estado adoptó una resolución para reconocer al sector del cine, permitiendo a las compañías cinematográficas que produjeran y distribuyeran sus propios productos en las salas, que vendieran sus productos al extranjero, que se unieran a compañías cinematográficas extranjeras para la producción de las películas, así como también para importar equipos y modernizar la tecnología nacional. Sin embargo, aún persistía el concepto que consideraba al cine como una herramienta de propaganda política y de educación ideológica. El Comité de Revisión había estado examinando minuciosamente el contenido de las películas para asegurarse de que nada dañaría o afectaría al prestigio del Partido. Mientras tanto, el control de las películas extranjeras se ha ablandado, al igual que el control de las películas nacionales comerciales que tratan de artes marciales o sobre el tema del crimen. A continuación citamos algunas excepciones de principios de los 90.

Los cactus negros (*Xuong Rond Den*; Le Dan, 1991) es única describiendo el problema de la confrontación étnica (tal y como se refleja en el aislamiento del hombre negro asiático-americano en su "propia" tribu, Cham, que a su vez es una tribu minoritaria de Vietnam), que rara vez se ha utilizado como tema en una película. También describe la vida en la tribu de Cham, en Vietnam Central, comparando su belleza natural con la vida de la ciudad de Saigón. La historia se centra en un amor turbulento entre una chica de la etnia Cham y un joven negro asiático-americano que se ve obligado a dejar a su nueva esposa en Cham y a ir a Saigón para ganarse la vida. Allí encuentra a una rica mujer de mediana edad con la que se va a vivir.

Se dice que las películas producidas en Hanoi son "artísticas" pero las que se hacen en Hong Kong son para entretenerse. No obstante, **Los cantantes callejeros** (*The Strolling Singers*; Chau Hue, 1991), realizada en la ciudad de Ho Chi Minh, mantiene entretenido al espectador, al tiempo que muestra la cruda realidad de la época de la posguerra en Vietnam. La película trata sobre el tema de la "vuelta a casa", describiendo la miseria de un ex-soldado, medio ciego, liberado del servicio militar, que a su vuelta a casa ve cómo su esposa, a quien sólo interesaba su dinero, le abandona por un hombre rico. Desesperado, es cegado por la ira, pero finalmente comienza a rehacer su vida después de conocer a una hermosa joven que se pasea cantando con su padre enfermo. Las escenas de los personajes principales cantando y vendiendo lotos se rodaron en las verdaderas calles y mercados con cámaras ocultas. El tono melancólico de las canciones vietnamitas envuelve toda la película.

Sin embargo, creo que el film más importante de este periodo es **Perdóname** (*Hai Tha Thu Cho Em*, 1992), de Luu Trong Ninh; una especie de película meta-bélica posmoderna, que se compone de las escenas del proceso de realización del cineasta y de escenas de su propia vida al enfrentarse a la posguerra en la ciudad, perdiendo rápidamente los recuerdos de la guerra. El protagonista, el director de mediana edad, se describe como una especie de observador distante de la generación futura, que no conoce la guerra. Cuando la filmación de la película casi toca a su fin, una actriz, la joven estudiante de instituto Mai, que ha estado representando el

papel de la heroína, una valiente soldado, se pone de pie y dice: *"No, no puedo representar este papel"*. El título de la película evoca su excusa al director. En la última escena de **Perdóname**, Mai encuentra en la calle un gran póster de su película sobre la guerra, va hacia él, corta la imagen central de la heroína-soldado y va a reunirse con sus amigos. El director, que observa toda la escena sin ser visto, no interviene. La última imagen de su cara no muestra agonía, ira o tristeza. Da la impresión de que tan sólo puede aceptar el nuevo valor: la guerra, que siempre se ha reconocido oficialmente (aún hoy) como una guerra revolucionaria, ha perdido su significado específico y la influencia sobre la nueva generación, nacida después de la guerra. El film suscita un gran debate sobre las acciones de Mai, pero una conocida crítica de cine, Ngo Phuong Lan, califica el final de la película como bastante lógico. Según ella, la película ilustra el contraste entre la vieja generación y la nueva. Mai ha regresado al mundo al que pertenece, escribe. Para mí, la última escena es bastante simbólica. Si interpretamos el film desde el punto de vista de una nación y un sexo, la acción de Mai se puede interpretar como una asombrosa despedida de una mujer al periodo de aquellas películas revolucionarias en las que la imagen de una mujer luchando (generalmente procedente del Sur) era adecuada, tal y como se ve en películas como **La cuarta señorita Hau** (*Chi Tu Hau*, 1963) y **Paralelo 17, día y noche** (*Vi Tuyen 17, Ngay Va Dem*, 1972). El director Ninh sirvió en el ejército durante tres años y después estudió en el Instituto de Arte Dramático y Cinematografía de Hanoi, donde se graduó como director en 1988.

Como se ha anotado más arriba, estas dos películas son excepciones, ya que la política del *Doi Moi* influenció seriamente la producción de las películas vietnamitas a finales de los 90. Puesto que en 1989 se abandonó el sistema de apoyo financiero del Estado, las películas vietnamitas se volvieron cada vez más comerciales, imitando los peores estilos del cine de Hong Kong, Taiwán o Hollywood, sin técnica artística. En 1993 se hicieron noventa películas en vídeo y sólo ocho en cine. En 1994 se hicieron trece películas en cine y cincuenta en vídeo. Durante esta época las películas artísticas estuvieron más prohibidas que nunca en Vietnam.

Después de 1994

En 1994 se restauró el sistema de apoyo financiero del Estado respondiendo a los llamamientos de los cineastas. Por consiguiente, ahora vemos la corriente floreciente del cine vietnamita. Aun y todo, siempre debemos recordar que, como se indica más arriba, la industria del cine vietnamita aún se enfrenta a muchos problemas sin resolver y sólo produce un puñado de películas cada año. Los equipos de producción están anticuados, los almacenes de películas bien acondicionados son caros, y los fondos escasean tanto que los directores, incluso después de recibir la aprobación del gobierno para sus guiones, a menudo tienen que esperar varios años antes de comenzar con la verdadera producción. En estas condiciones tan duras han surgido los siguientes filmes.

Dang Nhat Minh (1938), el famoso director vietnamita, antiguo Secretario General del 3er Congreso de la Asociación Vietnamita de Cine, ha dirigido cuatro películas: **El regreso** (*Tro Ve*, 1994), **Nostalgia por el terruño** (*Thuong Nho Dong Que*, 1995), **Hanoi, invierno de 1946** (*Ha Nôi, Mua Dong 1946*, 1997) y **La casa de las guayabas** (*Mua Oi*, 2000). **El regreso**, financiada por el británico Channel 4, intenta describir el Vietnam de hoy en día que cambia a gran velocidad en su camino hacia la modernización y la pérdida de valores, concretamente la verdadera identidad de los vietnamitas. La historia se basa en la vida de la heroína, nacida en Hanoi, entre dos hombres; uno (su marido, nacido en el norte) ahora vive en Saigón como un próspero hombre de negocios; el otro, que un día abandonó a su propia familia y su país para triunfar económicamente en Occidente, regresa y se encuentra con ella. Las relaciones entre los habitantes del Norte y los del Sur, así como las relaciones entre los vietnamitas y los *Viet Kieu* (vietnamitas que viven en el extranjero), van tejiendo la historia. La nueva vida de la heroína como profesora en Hanoi, buscando una nueva moral con la que vivir, parece reflejar el propio ideal de vida de Minh.

Hanoi, invierno de 1946 narra toda una historia durante el último invierno antes del inicio de la guerra más larga de Vietnam, intentando presentar el momento crucial desde el punto de vista de los vietnamitas. En este film vemos la agonía de Ho Chi Minh intentando negociar pacíficamente con el ejército francés antes de tomar por fin la decisión de recurrir a las armas para mantener la independencia frente a las continuas agresiones del ejército francés contra el pueblo llano. La famosa declaración de guerra de Minh se oye al final. Cabe destacar el enfoque de la película centrado en la guerra contra Francia y no contra los EE.UU., que sin duda fue más larga que la anterior. Este nuevo enfoque está sin duda causado por un cambio en las relaciones entre los EE.UU. y Vietnam. Los dos países reanudaron sus relaciones exteriores en 1995.

Su última película, **La casa de las guayabas**, cambia el tema de una historia "oficial" de Hanoi (descrita en **Hanoi, invierno de 1946**) por una memoria "privada" de Hanoi. Alternando las escenas del presente y los recuerdos del pasado, el film refleja lo que Hanoi está perdiendo en una sociedad cambiante. El protagonista, Hoa, es un joven inocente, que quedó discapacitado mental tras caer de un guayabo de su jardín, cuando recogía guayabas para una chica que vivía en la casa contigua. Desde entonces, vive encerrado en sus recuerdos del pasado, la vieja casa y el guayabo, aislado del mundo exterior. La casa pasa a manos de un funcionario del Estado y, a partir de ese día, Hoa pierde la memoria por completo. La película recibió la Mención Especial del Jurado de NETPAC en el Festival de Cine de Rotterdam de 2001.

El muelle de las viudas

Luu Trong Ninh (1956), director de **Perdóname**, también ha realizado películas de forma continua. **Diez chicas de Dong Lac** (*Nga Ba Dong Lac*, 1997) cuenta la trágica historia de unas jóvenes que perdieron la vida en el cumplimiento de sus servicios militares en Dong Lac, uno de los más sangrientos campos de batalla conocidos en Vietnam. Se sabe que las mujeres participaron en muchos servicios militares bien de forma directa o bien de forma indirecta (como en la construcción del famoso Ho Chi Minh Trail) durante la Guerra de Vietnam (o, más bien, la Guerra de los Esta-

dos Unidos); todo el mundo se movilizó bajo la estricta batuta del Partido Comunista para contrarrestar el avance de las tropas de los EE.UU. en el Sur y el bombardeo del Norte. La Guerra de Vietnam fue la guerra suprema para la salvación nacional (es la historia oficial). Hubo muchas heroínas de guerra en aquella época y se pueden ver sus retratos e imágenes en el Museo de las Mujeres de Vietnam, en Hanoi, que abrió sus puertas al público en 1995. Considerando estas informaciones sociales, **Diez chicas de Dong Lac** se puede considerar uno de los productos culturales realizados en la línea de la violenta reacción contra la cambiante sociedad vietnamita actual y su rápido olvido de los recuerdos de la guerra. El film evoca la memoria de la guerra, haciendo hincapié en el sacrificio de las heroínas que en ella lucharon.

La última película de Luu Trong Ninh, **El muelle de las viudas** (2000), muestra esta preocupación continua por el tiempo de la guerra y el sacrificio que supuso. La historia se desarrolla en un pueblo del Norte, modelado después del pueblo original, donde la mayoría de los habitantes eran mujeres cuyos maridos o novios habían sido movilizados o habían muerto ya en el frente. El protagonista, el ex-soldado Van, interpretado por el propio Luu Trong Ninh, regresa de la guerra contra los franceses coloniales (1946-1954) y se encuentra con la falta de confort y la irritación que reinan en el pueblo, donde casi no quedan hombres. El film describe los delicados sentimientos de la gente común, especialmente los de las mujeres que han quedado abandonadas durante la larga guerra. Esta guerra las había privado de cualquier posibilidad de disfrutar de la vida en familia e incluso del amor. Aunque la guerra era necesaria para alcanzar el objetivo nacional de la revolución, para la gente común era sencillamente demasiado larga. Se les movilizaba en la adolescencia y cuando terminó la guerra ya habían muerto o envejecido. Al ver la película, la audiencia comprenderá cómo aquella guerra desató los sentimientos de pérdida y vacío en la mente de las personas.

Algunas de las obras artísticas más llamativas de ese periodo se ven en los filmes de Le Hoang (1956), un licenciado de la Universidad de Arte Dramático Cinematográfico de Hanoi que ha trabajado como guionista en muchas películas y fue galardonado con un premio al guión en el Festival de Cine de Vietnam en 1993 por la película **La pequeña conciencia** (*The Little Conscience*). **El cuchillo** (*The Knife*, 1995) es una brillante *opera prima* que describe una trágica historia de amor en tiempos de guerra entre una inocente muchacha de un pueblo católico y un soldado de Vietnam del Norte que llegó junto a una tropa con la misión de liberar al pueblo del ejército de Vietnam del Sur. La historia se desarrolla en un pueblo junto al mar, fotografiado con gusto por el director de fotografía Pham Hoang Nam, que ha estado trabajando con el director Le Hoang desde entonces. Hay una hermosa escena en la que la joven pareja está jugando en la playa con la arena blanca y el mar azul, que el soldado nunca había visto antes; inocentemente romántica pero ligeramente sugerente, revela el hecho de que el soldado sólo es un chico de campo que ha sido movilizado de algún pueblo del Norte. A medida que se desarrolla la historia, la muchacha llega a saber que él es quien mató a su abuela, que apoyaba al ejército del Sur, en el campo de batalla. Animada por un soldado del ejército del Sur intenta asesinarlo con un cuchillo, como venganza por la muerte de su abuela, pero es en vano. Por accidente, ella cae desde lo alto de la torre mientras dos de los antagonistas (soldados del Norte y del Sur) luchan entre sí. El soldado del Sur también cae con ella, pero su figura apenas se ve al caer. Se hace hincapié en el cuerpo de la chica mientras cae. Un amor caído, estropeado por la guerra. A través de estos detalles, el público va comprendiendo la tragedia de la Guerra de Vietnam como una guerra civil (una guerra entre el Norte y el Sur). Esta descripción de la guerra parece diferente de la descripción oficial (fue la guerra contra el imperialismo estadounidense y su colaborador, Vietnam del Sur). Lo que se refleja en la película es el dolor y, quizás, lo absurdo de la guerra, aunque esto último no se puede recalcar de forma oficial.

Le Hoang utiliza bien los símbolos y realiza un hermoso trabajo con la cámara. En su segunda película de cine, **El largo viaje** (*Ai Xuoi Van Ly*, 1997), describe el viaje de un viejo saco de guerra en el que se transportan los restos (huesos) de un soldado, desde Saigón, donde el soldado perdió la vida durante la batalla en la ciudad, hasta su pueblo natal en el Norte. Una vez más, se describe al joven soldado como un inocente granjero que ni siquiera sabe cómo luchar. La película también tiene un aire de *road movie*, con los tres protagonistas principales: el compañero de ejército del soldado fallecido como personaje principal, que comienza a transportar los huesos de su amigo, una mujer ex-guerrillera que conoce por casualidad y un conductor de ciclo-taxi que sirvió en el ejército de Vietnam del Sur, al cual contrata para llegar al tren. Describiendo la creciente amistad entre los dos soldados (del Norte y el Sur) que fueron enemigos durante la guerra, la película puede contribuir a la necesidad nacional de desarrollar una unidad en Vietnam. El trabajo de la cámara, realizado por Pham Hoang Nam como siempre, es brillante en la escena del ferrocarril, casi como las de las mejores *road movies* de Wim Wenders. El cambio de paisaje del sur al norte ha sido excelentemente rodado con planos largos, como los de las películas de la *Nouvelle Vague*. Uno de los principales puntos es dar el pésame por el soldado muerto y la consciencia de los camaradas, a través de lo cual los enemigos se convierten en amigos y la confrontación entre el Norte y el Sur se disuelve en una nueva amistad. La música es eficaz cuando vemos el viejo saco del ejército flotando río abajo en la balsa con una mujer soldado que parece haber perdido el norte después de haber servido en Camboya. Poética, trágica y cruel al mismo tiempo. También tiene algunos golpes cómicos.

El largo viaje

Si **El largo viaje** era un film de la posguerra, la última película de Le Hoang, **La llave dorada** (*Chiec Chia Khoa Vang*, 2000), es una película de la guerra, con un estilo narrativo y visual elaborado. La primera mitad de la película se centra en la historia de amor de una joven pareja que decide casarse antes de que él se vaya a la guerra. Melodramática a primera vista, pero el periodo escogido es bastante político, porque el film narra las 24 horas de un día de 1972, el año anterior al Tratado de París y a la retirada del ejército de los EE.UU. de Vietnam. No obstante, el bombardeo de los EE.UU. sobre el Norte fue reanudado de nuevo ese mismo año. Se estaba acercando la última etapa de la guerra. La segunda parte de la película se desarrolla en las ruinas donde se ven los cuerpos abandonados tras un bombardeo de los EE.UU. Se describen como si se tratara de estatuas. Una vez más, vemos el tema del luto por los sacrificios de la guerra.

El edificio (*Chung Cu*; Viet Linh, 1998) es la última obra de la conocida directora, después de un paréntesis de 7 años. Viet Linh (1952) comenzó su carrera cinematográfica en el estudio de cine Giai Phong y completó sus estudios en esta materia en la antigua Unión Soviética. La película se basa en una historia de Nguyen Ho. Es una historia sencilla que trata sobre un encargado de hotel de Saigón y sobre los cambios que tiene que realizar en su vida después de la victoria de 1975 y durante los primeros años de la política de apertura del mercado llevada a cabo por el gobierno, a finales de los 80. La historia co-

mienza el 1 de mayo de 1975 con las tropas del Viet Cong desfilando por Saigón, celebrando su victoria. Tham, encargado del Hotel Victory, observa con inquietud estas celebraciones. Los propietarios han huido de Saigón y el hotel va a ser requisado por el nuevo gobierno. Tham se pregunta qué futuro le aguarda bajo el nuevo régimen... La película fue presentada este año en la sección "Enfoque sobre Vietnam", en el Festival Internacional de Cine de Singapur, junto con otras cuatro películas vietnamitas y cuatro documentales de cineastas de los EE.UU., Alemania, Canadá y Australia. El film fue uno de los 14 nominados para los Premios de la Pantalla de Plata del Festival.

Hai Nguyet (*Hai Nguyet*; My Ha, 1998) describe la vida de una mujer del Sur en una empresa de *nuoc mam* (salsa de pescado) en la época de gran agitación socio-político-económica de la sociedad del Sur, que había sido una sociedad capitalista durante la República de Vietnam (RVN) hasta que Saigón cayó en 1975 y fue convertida al socialismo bajo la política del Partido Comunista desde la unificación del Norte y el Sur en 1976, sufriendo un último cambio después de que se anunciara la política del *Doi Moi*, en 1986. El sabor del *nuoc mam* hecho según la receta original de la abuela se utiliza como símbolo de la tradición cultural vietnamita. La heroína ha luchado por mantener el sabor original después de todos estos cambios sociales. La política del *Doi Moi* le permite reanudar la producción privada, e intenta empezar de cero con sus antiguos empleados. El director, My Ha (1956), trabajó para la televisión de Ho Chi Minh como cámara desde 1977 hasta 1983. Después se orientó hacia la realización de películas documentales y también comenzó a dirigir películas, incluidas obras en vídeo, en 1992. Éste es su primer largometraje. Pham Hoan Nam, el operador mencionado más arriba, capta milagrosamente el decorado con una labor de cámara bien estudiada.

Por último, aunque quizás sea lo más importante, **Vidas de arena** ha captado la atención del mundo

Vidas de arena

entero desde que fue galardonada en varios festivales de cine internacionales. Como sugiere el título de la película, **Vidas de arena** ilustra lo vacías e insignificantes que se han vuelto las vidas debido a la larga ausencia de las personas amadas. La pena es sentida por ambas partes: por quienes van a la guerra y por quienes son abandonados. Es una película muy traumática. En ella, el personaje principal, el señor Canh, regresa a su pueblo natal (una zona arenosa de la Región Central) después de una ausencia de 20 años, tras la liberación de Vietnam del Sur y la reunificación del país. Su amante esposa, que antes era muy joven, se está haciendo vieja, esperando el reencuentro familiar. No obstante, Canh tenía una segunda mujer, con la que tenía una hija pequeña. Un triste final les espera a todos ellos. *"Vietnam ha celebrado recientemente el 25º aniversario de la liberación y la unificación del país. Junto a la alegría de comenzar el nuevo milenio, aún perviven los dolorosos recuerdos de la guerra. Incluso hoy en día, las minas y las bombas amenazan la vida de las personas, y muchos de los que fueron heridos sufren graves traumas emocionales"*, afirma el director Nguyen Thanh Van, nacido en 1962, en medio de la Guerra de Vietnam. Hay que señalar que es el hijo del famoso director Hai Ninh, autor de obras como **Paralelo 17, día y noche**, **El primer amor** (*Moi Tinh Dau*, 1977), **La patria** (*Motherland*, 1980), o **La niña de Hanoi** (*Em Be Ha Nôi*, 1974), muy conocidas tanto en el país como en el extranjero.

NOTA: Quiero dar las gracias a Sakae Kato, especialista en literatura vietnamita, por su ayuda.

Cyclo

Recuerdos de Vietnam

El color y las emociones de Tran Anh Hung

Bere lehen film luzea 1993an Cannes-en agertu zenetik, Tran Anh Hung bilakatu da zalantzarik gabe gaur egungo zinegile vietnamdar garrantzitsuena. Parisen bizitutakoa hamabi urte zituenetik eta zinematografikoki bertan hezitakoa, berak eginiko hiru film luzeak, bere bi film laburrak bezala, talde berarekin eta oso estilo definituarekin, Europako zinema-jaialdi garrantzitsuenetan izan dira eta Mendebaldeko pantaila komertzialetara iritsi dira, zinema vietnamdar garaikidearen zutoihal bilakatuz.

Ricardo Aldarondo

Un niño duerme la siesta, protegido por un suave velo blanco perfectamente dispuesto. El encuadre es limpio y perfecto. Reina la quietud y el silencio. Los claroscuros de la estancia crean una frontera total con el exterior. Es la primera imagen ofrecida por Tran Anh Hung en el que fue su cortometraje de fin de estudios en la École Nationale Louis Lumière, **La femme mariée de Nam Xuong** (1989). Y es una imagen

equivalente a muchas de las que conforman su hasta ahora último film, **Pleno verano** (*À la verticale de l'été*, 2000). El estilo férreamente definido, la claridad de ideas a la hora de crear un mundo propio, la repetición constante de una serie de apuestas estéticas y temáticas, identifican rápidamente la obra de un cineasta que ha colocado el cine vietnamita en el circuito internacional, y aporta un modo casi único, inundado de sensaciones, con cada una de sus películas.

Nacido en Danan en 1962, Tran Anh Hung vive en París desde los doce años y encontró en Francia el camino abierto para desarrollar su carrera, a partir de que Christophe Rossignon le produjera su segundo cortometraje, **La pierre de l'attente** (1991), para Lazennec. Una colaboración que se extiende hasta hoy, y que forma parte de la constancia que Tran Anh Hung ha mostrado hasta ahora para acometer sus obras: un equipo con muy pocas variaciones a lo largo de los dos cortos y los tres largometrajes, para crear un lenguaje muy definido y estilizado. El músico Ton-That Tiet, el director de fotografía Benoît Delhomme en los dos primeros filmes y Mark Lee en el tercero, el decorador Benoit Barouh, incorporado en **Cyclo** (*Xich Lo / Cyclo*, 1995), y sobre todo la actriz (y su esposa) Tran Nu Yên-Khê, que ha protagonizado sus cinco títulos, han contribuido a traducir en imágenes y sonidos el poderoso mundo de sensaciones que el director vietnamita quiere transmitir.

Hasta su llegada a Cannes en 1993, cuando se llevó la Cámara de Oro por **El olor de la papaya verde** (*Mùi Du Du Xanh / L'odeur de la papaye verte*, 1992), el cine de Vietnam apenas tenía cabida en Occidente. Ahora Tran Anh Hung es su máxima cabeza visible, después de lograr también el León de

El olor de la papaya verde

Venecia con **Cyclo**, mientras otros cineastas como Tony Bui, con **Tres estaciones** (*Three Seasons*, 1999), empiezan a tener una notable distribución en Europa.

Cuando Tran Anh Hung presentó en Cannes su tercer largometraje, **Pleno verano**, en un pase a las tres de la tarde y en la penúltima jornada del Festival, advirtió al público que, siendo la hora de la siesta, quizá alguien tuviera la tentación de echar una cabezadita durante la proyección. Pero aseguró que no sólo no le importaba si alguien lo hacía, sino que le parecía muy bien. Porque la siesta, el descanso, ese momento en el que los pensamientos y los sueños se confunden y el estado de duermevela que provoca unas sensaciones de rara intensidad, es uno de los temas de la película. Y de todo el cine de Tran Anh Hung. Los cuerpos tumbados, la inmovilidad, un momento de quietud en el que el tiempo parece detenerse, son materiales con los que el cineasta trabaja con más intensidad que la historia que va a contar. Porque en su cine el hilo argumental es sólo un esqueleto para sostener el cuerpo sensual, acariciante, vivo y colorista de sus películas. Los objetos, la luz, los cuidadísimos encuadres, los movimientos de los actores, sus miradas, la comida, la vegetación que todo lo invade, el verde de la clorofila, las telas y las texturas de una pared de cáñamo, el sonido de la vida cotidiana en el exterior, la melancolía de una canción, no forman simplemente un entorno decorativo, sino que constituyen la esencia misma de lo que se está contando. Tanto es así que Tran Anh Hung puede llegar a crear confusión en el espectador con algunos detalles de la historia escondidos bajo esa exuberancia formal, esa construcción apabullante de armonía y belleza, en la que envuelve los acontecimientos.

Cyclo

En el cine del japonés Yasujiro Ozu se pueden encontrar algunos de los referentes de Tran Anh Hung: el tejido de rafia que servía como fondo para los títulos de

Cyclo

crédito de muchas de las películas de Ozu, su exquisita disposición de los objetos y la utilización de la profundidad de campo -véase el plano de las dos botellas en el puerto de **La hierba errante** (*Ukigusa*, 1959)- o la disposición de la cámara como un observador de la intimidad entre las estancias de la vivienda, diseñando un juego de líneas verticales y horizontales, encuadres sobre encuadres, que crean un sugerente ambiente estético y anímico. Porque el cine de Tran Anh Hung trata de definir estados de ánimo de unos pocos personajes, y de sus relaciones calladas. Desde el modo en que se desperezan cada mañana los dos hermanos en **Pleno verano** mientras suena "Pale Blue Eyes" de Velvet Underground o "Coney Island Baby" de Lou Reed, al apesadumbrado y melancólico gángster de **Cyclo**, el Poeta, poderoso contrasentido anímico y estético en un entorno de total violencia.

Ese ambiente de enorme belleza plástica, incluso para retratar la violencia, que algunos tachan injustamente de esteticista, contiene buena parte del cuerpo narrativo de las historias que escribe el propio Tran Anh Hung. En el corto **La femme mariée de Nam Xuong**, una madre descubre el modo de acallar al niño que llora incesantemente por la ausencia del padre que se ha ido a la guerra: en la austeridad de su hogar, una sábana blanca y un candil le sirven para crear una sombra de sí misma, y provocar en el niño la ilusión de que el padre y la madre están junto a él. La figura del padre que desaparece durante un tiempo en el hogar es una constante casi traumática en el cine de Tran Anh Hung. Reaparece en el segundo corto, también basado en una leyenda vietnamita que cuenta cómo un hombre descubre que su esposa es en realidad su hermana (un detalle minimalista, muy del gusto del director, desencadena el drama: una cicatriz en el cuello de la chica) y se hace a la mar huyendo de la terrible verdad. En **El olor de la papaya verde** una mujer sufre en silencio las continuas fugas del marido, con el dinero ahorrado por ella, al que recibe sumisamente a la vuelta. También una de las hermanas de **Pleno verano** sufre este tipo de abandono. La ausencia de los padres, refuerza la relación entre las hermanas, de forma equivalente a como el protagonista de **Cyclo** encontraba en el poeta un sustitutivo del progenitor fallecido en un accidente.

Aunque **El olor de la papaya verde** fue rodada en Francia, está hablada en vietnamita, situada en el Saigón de los años 50 e inundada de tradiciones, rituales y comportamientos propios del país de origen del cineasta. La historia se desarrolla en dos partes: la niña que va del campo a la ciudad para servir en una casa donde aprende los rituales de su trabajo y descubre algunas de las amarguras de la vida; y la adolescente, diez años después, que pasa a trabajar para el hombre que una vez vio fugazmente en la casa de su niñez, y encuentra con él el amor. Tran

Anh Hung recreó en estudio una compleja construcción de corte tradicional hecha a la medida de su sentido de la intimidad, en la que las estancias se interrelacionan a través de paneles, biombos y celosías entre los que la cámara se mueve como observadora activa y se va empapando de las emociones calladas que habitan ese espacio, y que van calando en la niña protagonista. El ambiente familiar está plagado de secretos: el altar montado por la abuela con fotos del marido perdido en la guerra; el sufrimiento en silencio de la esposa que permite las largas ausencias del marido; la crueldad infantil del niño que le hace la vida imposible a la pequeña sirvienta. Los vegetales, los insectos, los colores, la preparación de la comida, forman parte del ritual de símbolos creado por Tran Anh Hung, que traslada a la papaya, y al suave corte de su piel, el modo en que Mùi va ahondando en las esencias de la vida, hasta encontrar el grano interior que la deja asombrada: el hombre que le enseña a leer y con el que encontrará un lenguaje común, el pianista que viene a representar también la influencia de la cultura occidental en el arte de Tran Anh Hung.

Cyclo contiene dos referencias al cine europeo que parecen más fortuitas y anecdóticas que buscadas. Al chico protagonista, que lleva por nombre el del vehículo que le sirve para realizar su trabajo, la bicicleta con carrito en la que desplaza viajeros y objetos, le roban su herramienta de trabajo, por lo que con precipitación ha sido calificado el film como una versión vietnamita y violenta de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*, 1948), de Vittorio De Sica. Además, la pintura azul con la que el chico se cubre el rostro al final de su descenso a la violencia y el envilecimiento, remite, aunque sólo estéticamente, al Jean-Paul Belmondo de **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1964), de Jean-Luc Godard. De nuevo Tran Anh Hung presenta la pérdida de inocencia de un adolescente en un entorno familiar. Pero esta vez el proceso es mucho más brutal. El cineasta logró permiso para rodar en las calles de Ho Chi Minh (Saigón), aunque su visión no iba a ser amable. Entre el ruido, el calor y la continua circulación de gentes y vehículos existe una violencia latente que el chico conocerá en su intento de conseguir dinero para recuperar su vehículo. Una violencia que Tran Anh Hung incorpora a su personal estética sin renunciar a ninguno de sus presupuestos: la acción se representa en gestos secos y mínimos, digamos que en el polo opuesto de un Tarantino. Tran Anh Hung no concede ninguna capacidad de fascinación al crimen (el Poeta es por definición un gángster desplazado, la prostitución aparece como un ritual tan callado como doloroso), aunque también su representación se acomode a los personales códigos estéticos del cineasta. La sensualidad de sus imágenes, el poder de la luz exterior vista desde los interiores, los objetos perfectamente dispuestos, siguen ahí, pero el efecto que producen se adecúa a la voluntad de representar una sociedad sin salida para espíritus sensibles. Una sociedad herida por una gue-

Pleno verano

rra que está siempre en el subconsciente de Tran Anh Hung, quien quiso contagiarse del modo pausado, desprovisto de dramatismo y acritud, casi amable, con que unas ancianas le contaron algunos tremendos episodios que vivieron en la guerra.

Pleno verano recupera, y lleva al extremo, la placidez y la belleza formal de **El olor de la papaya verde**. Aquí el cine de Tran Anh Hung se vuelve aún más contemplativo en busca de ese territorio en el que los recuerdos inaprensibles, los olores que obligan a rememorar en un instante sensaciones indescriptibles, se hacen dueños del relato y dejan en segundo plano las relaciones y explicaciones de los personajes, que resultan algo confusas. Pero el poder de las imágenes y los sonidos de Tran Anh Hung, absolutamente comprometido con la idea de que un cineasta se tiene que expresar a través de las imágenes y no de la palabra dicha, es fascinante, hipnótico y seductor como pocos cineastas logran. El verde de la clorofila lo inunda todo, el calor y la pereza del verano son palpables, y la quietud en los gestos y los susurros que transmiten secretos largamente silenciados crean un ambiente único. La fusión de lo tradicional y lo contemporáneo, en la estética y en los problemas narrados, se corresponde con la magistral utilización de la música: por un lado las preciosas melodías vietnamitas de Trinh Cong Son, y por otro lado las canciones de Lou Reed y The Velvet Underground, o la emocionante pesadumbre del "Soaps" de Arab Strap. Si Radiohead y su "Creep" cortaban como un cuchillo y bañaban de desesperación la vivencia de **Cyclo**, las canciones elegidas para **Pleno verano**, con su diversidad, describen un itinerario emocional tremendamente compacto. Y demuestran, una vez más, que Tran Anh Hung es un tipo con un gusto exquisito.

La isla

Cine surcoreano de los noventa

Zinema hegokorearra inoiz baino biziago dago eta bilakaera etengabean jarraitzen du. Urtero zuzendari berriak azaltzen dira, beren filmetan genero desberdinak jorratzen dituztenak: melodrama esperimentalak edo klasikoak, herrialdearen egoera politikoa aztertzen duten lanak edo beldurrezko unibertsorako begirada kezkagarriak uztartzen dira gorantz datorren zinematografia batean. Kim Ki-duk edo Jang Sun-woo bezalako autore jada ezagunei urtero talentu berriak batzen zaizkiela.

Giuseppe Gariazzo

El 2000 fue un año fundamental para el cine surcoreano y confirmó a nivel internacional el peso expresivo de una de las cinematografías contemporáneas más apasionantes, rica de talentos e ideas, ramificada en múltiples direcciones, dentro de géneros amados con pasión (el melodrama en el que confluyen éxtasis, terror, explosiones sexuales, elaboraciones de aspectos de la cultura popular) y que se utilizan también para abordar -de manera transversal y por lo tanto aún más eficaz e incisiva- el debate acerca del presente político y social de Corea del Sur.

El cine surcoreano -de los años noventa, pero no sólo- es fuente de continuas sorpresas: en el mismo conviven el clasicismo con toques de elevada experimentación de Im Kwon-taek (el veterano y maestro desde hace cuarenta años) y la subversión político-sexual de Jang Sun-woo, el melodrama abstracto de Kim Ki-duk y las coreografías de terror de mu-

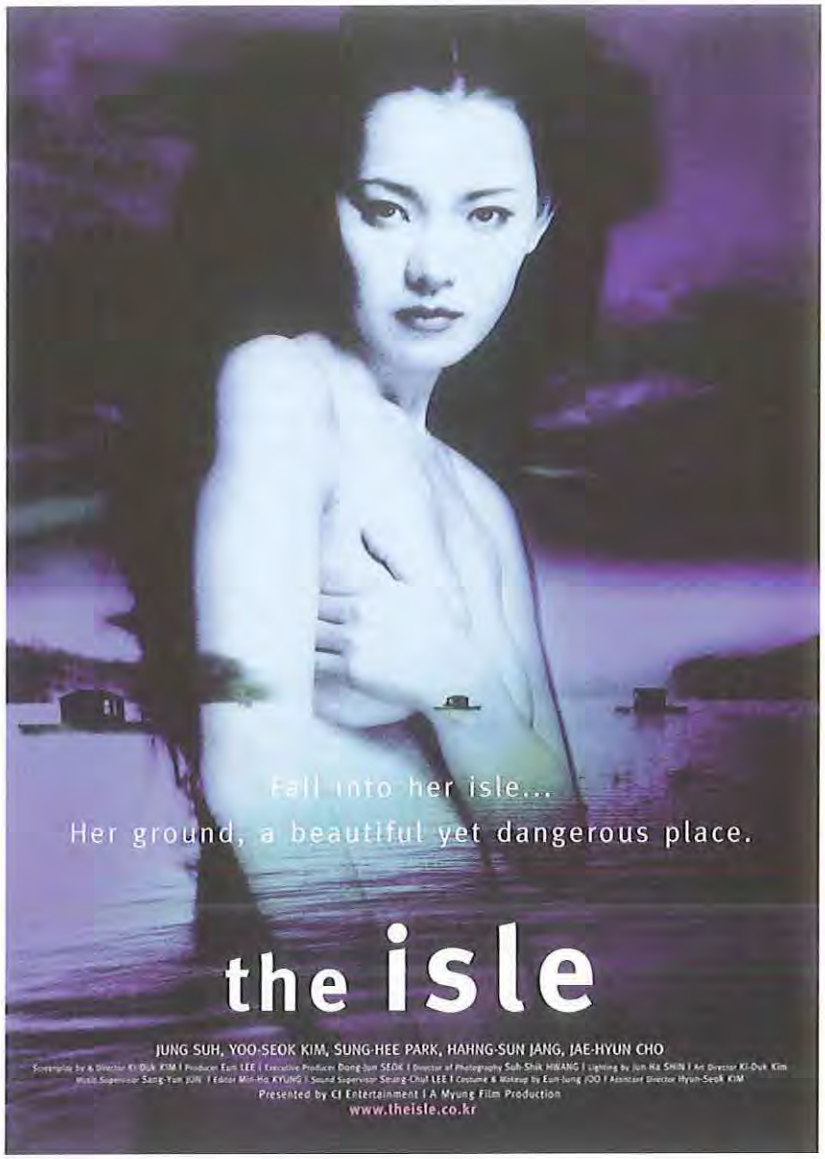
chos cineastas fascinados por la descomposición y la recomposición de las reglas del juego.

Así, las películas y los autores de la cinematografía de Corea del Sur se colocan en una posición particular también en relación con el resto del panorama asiático. Si se quiere buscar una referencia o establecer un punto de contacto, por la manera en que se adhieren a la fisicidad de los cuerpos, sus placeres, dolores y "pruebas de resistencia", esta cinematografía se acerca sobre todo a ciertas expresiones del cine japonés (no es una casualidad que la historia surcoreana esté marcada por la larga y atormentada ocupación nipona y que por su situación geográfica los dos países estén muy próximos). A este respecto, una película como **La isla** (*Seom / The Isle*, 2000), de Kim Ki-duk, representa, con lucidez y rigor ejemplares, la adhesión a una idea de cine nacional y transnacional (no sólo "japonés"), un cine al mismo tiempo fuertemente arraigado en sus vivencias culturales -contemporáneas e históricas- y en un recorrido estético, moral, extra-diegético inmediatamente reconocible porque habita el territorio contaminado y puro de la Nación del Cine. Además, una película como **La isla** es necesaria, en este momento, para dibujar el mapa de lo imaginario más nuevo y subversivo que se produce en Corea del Sur, es un punto de partida imprescindible para un viaje en el presente de esta cinematografía, en sus líneas de tendencia, es decir, para un discurso teórico que no esté vinculado a los impulsos de una "moda" pasajera.

El extremo oriente surcoreano desafía la "resistencia" a ver y sentir un plano, un gesto, una lucha entre los cuerpos en el signo de un deseo impulsado hasta la muerte, la recolocación del propio espacio-cuerpo dentro de sí mismo y dentro del lugar que lo habita y en el que él mismo se mueve, se detiene, transita. Los cineastas más sensibles e innovadores de Corea del Sur trabajan en recorridos específicos del deseo, encerrados en el dolor de la carne, muy físicos precisamente porque se plantean de forma estratificada en contacto con los géneros, los fantasmas, el terror o bien, como múltiples caras del mismo discurso, con otros tipos de "ligerezas", con los matices de los sentimientos o con algunas puestas en escena que hacen recordar lugares perdidos y *twilight zones*. Se trata siempre de que el cuerpo sea testigo de una mutación, de ritos de paso o de signos de una desesperación interior que "deben" explotar en la relación *hard* y sangrante con la carne. Por otro lado, la fisicidad "insostenible" ha acompañado al cine surcoreano a lo largo de su historia, a partir de sus obras maestras de los años sesenta, piénsese en **La criada** (*Hanyo*, 1960), de Kim Ki-yong, un melodrama que raya el terror psicológico, el género negro, la laceración total de las relaciones: la historia de una "mujer loca" -en el sentido de la obra maestra de los años cuarenta de John M. Stahl **Que el cielo la juzgue** (*Leave Her to Heaven*, 1945)- y de su pasión devastadora que destruye la vida de un músico y su familia.

Siempre resulta útil establecer analogías a lo largo del tiempo, poner en relación textos, crear cortocircuitos capaces de abrir ulteriores perspectivas teóricas. La vuelta a **La isla** es entonces inevitable. Para su cuarto largometraje Kim elige un decorado decididamente original, un espacio de agua en el que están instaladas muchas pequeñas balsas-casas minúsculas en las que están segregados los personajes y sus pasados misteriosos. Se trata de un río-lago rodeado de vegetación, "abierto" a una calle apenas esbozada y a un mundo "real" sólo evocado. En efecto, ese lugar parece existir sólo en relación consigo mismo y se va consumiendo en los gestos de un ritual infinito. Los hombres que lo habitan son visitados ritualmente por la joven guardiana del lugar que les proporciona géneros de primera necesidad y sexo (de vez en cuando llegan también jóvenes prostitutas parecidas a *geishas* y policías en busca de prófugos). Un lugar "fuera del mundo", del que no se nos facilita ninguna explicación, donde uno es llevado, depositado o tirado sin previo aviso. Un lugar suspendido en el silencio y la falta de comunicación, que se auto-alimenta como en un terror claustrofóbico y antropófago en contacto con una naturaleza hostil que es casi una prisión.

El cebo, el anzuelo (y el resto del equipo para pescar), el ancla para el barco y las balsas son los elementos y signos que mantienen agarrados a los seres humanos, los peces, los objetos, que los ensartan, los matan o desangran (temporalmente "muertos"), los ocultan y vuelven a pescarlos en el curso de otras devastadoras formas de ritual. Los anzuelos no sirven sólo para pescar los peces -en este sentido **La isla** no es una película políticamente correcta, hace una carnicería *sushi* (y chocan algunos signos culturales diferentes entre Oriente y Occidente)-, sino también para sacar del agua los cuerpos "suicidas" que en todo caso "no pueden morir". Un hombre y una mujer y su pasión devastadora son impulsados hasta las dos secuencias de terror, crudamente "documentales" precisamente porque se exhiben en su ficción total, en la objetividad "insostenible" del plano frontal y "sin trucos", hasta la muerte-sueño-fuga-liberación del peso del barco y de las balsas del final utópico. En ese lugar los cuerpos se ensartan continuamente: la madera y la carne, el agua y las franjas de tierra firme. Se producen muertes y resurrecciones, contactos fílmicos y emocionales con **Abyss** (*The Abyss*, 1989), de James Cameron, o **Misión a Marte**



(*Mission to Mars*, 2000), de Brian De Palma. Sin embargo, en **La isla** no existe la mediación de un efecto especial o del cristal de un casco (o una pantalla) que salva y preserva: existe el grito de la carne, la garganta, el estomago, la vagina, el lomo de un pez desgarrados, sacados del agua, zambullidos de nuevo y llevados a la orilla o a las islas-casas. Se producen ritos de paso que establecen un ciclo de acontecimientos que se rompe por el impulso final hacia adelante, más allá de esas tierras y aguas de falsos movimientos, hacia otros falsos movimientos, en el signo de una dimensión apátrida cada vez más evidente. ¿"Dónde" se encuentran, al final, los cuerpos-fantasmas de los amantes?

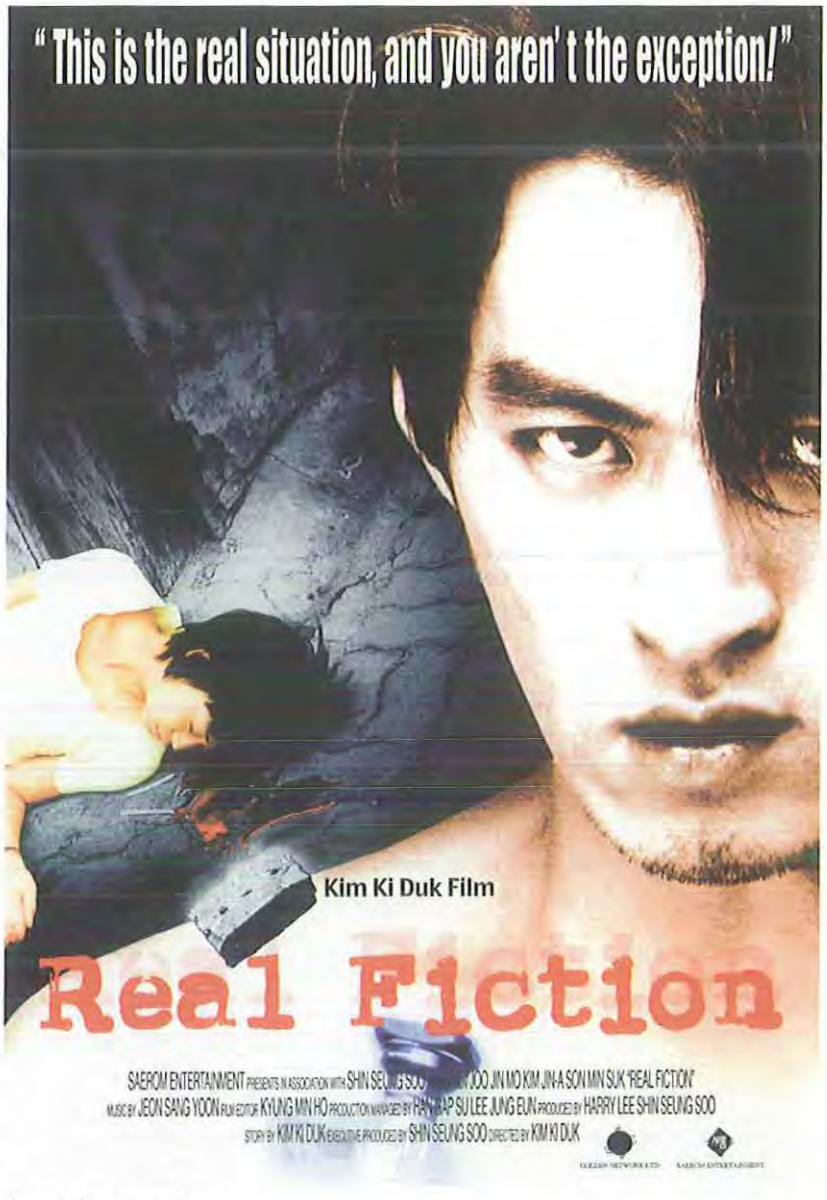
La pausa y la reflexión acerca de una obra como **La isla** son útiles para afirmar la unicidad de una película y su relación con uno de los elementos -el sexo- insistentemente recurrente en el cine surcoreano y que contribuye a crear casi un género, escapándose sin embargo a las clasificaciones tradicionales de "erótico" o *hard*. El sexo en las películas de Corea del Sur no adquiere las formas del *voyeurismo* o de la provocación, se muestra en su fisicidad más íntima y "desnuda", es uno de los estratos a través de los cuales se exploran los complejos conflictos diarios, sociales, políticos. El cuerpo y el sexo son una base sólida para investigar los cambios que se producen en el exterior, es decir las cuestiones con las que un pueblo tiene que enfrentarse.

A este respecto sigue siendo fundamental la filmografía de Kim Ki-duk. La película que precede su obra maestra, **La isla**, es **El Albergue de la Pajarera** (*Palandaemun*, 1998), que ya contiene muchos de los elementos que luego encontrarán una colocación abstracta y teórica ejemplar en su obra siguiente. Los elementos y los signos de esta película en la que los conflictos individuales y sociales se trasladan también a la pintura, el dibujo y la fotografía son los cuerpos, el sexo, las soledades desesperadas, un ambiente en las afueras de la gran ciudad, el agua (del mar y de la lluvia), los animales (los peces y una pequeña tortuga) y el silencio de una comunicación imposible, a veces apenas esbozada, siempre mantenida a distancia, incluso cuando roza los cuerpos y las almas de los personajes. Nos encontramos frente al retrato de una sociedad una vez más sin contactos reales con el exterior, encerrada en un lugar y en sus propios impulsos destructivos: en lugar del río-lago, de las chabolas y de la casita de la protagonista de **La isla**, aquí está el motel Birdcage Inn: un patio, los apartamentos donde vive la familia que regenta el motel, las habitaciones donde Jin-Ah, una hermosa y joven prostituta que acaba de llegar, vende su cuerpo que forma otra "isla", otro lugar "fuera del mundo". Jin-Ah encuentra a una madre de familia que desde hace décadas vive de lo que gana de la prostitución, a un padre y dos hijos adolescentes crecidos en ese ambiente, a los clientes y a los chulos. Kim construye una película llena de referencias visuales. Las soledades de los personajes "se prolongan" en el cuadro con una mujer desnuda que la protagonista siempre lleva consigo, en los retratos de los miembros de la familia que ella dibuja a escondidas, en las fotografías que le saca el chico y que luego aparecen en una revista para adultos, en el mural (con los peces, de nuevo) que el padre -ayudado por

Jin-Ah- dibuja en la entrada de la casa. Todo hace referencia a un "mutismo" difuso, confirmado por los micrófonos que el chico oculta en la habitación de Jin-Ah y, de manera más evidente, con los seguimientos en la calle de las dos chicas y la actitud siempre rebelde de la hija hacia la forastera.

Para Kim se trata de trabajar una materia de la manera lo más física posible, mostrando su esencia originaria y su consistencia pictórica, su perdurar en los planos, breves o dilatados -como en el caso del "ejercicio de estilo" **Una ficción verdadera** (*Shil Je Sang Hwang / Real Fiction*, 2000), un largometraje rodado casi al mismo tiempo que **La isla**-, que nos devuelven espacios, cuerpos, personajes e intimidades al desnudo y al mismo tiempo constantemente delimitados por una mirada (es más, varias miradas dentro y fuera del campo de visión) que controla y vigila de cerca o de lejos.

Su película más reciente, presentada en el *Marché du Film* de Cannes 2001, es **Dirección desconocida** (*Address Unknown*, 2001), donde una vez más se ponen en escena relaciones cargadas de misterios, vividas de forma "exclusivamente" física por los personajes, cuyos cuerpos son espacios que se golpean, se mutilan, se "reorganizan" según los acontecimientos y las tensiones mentales que encuentran un continuo desahogo violento en los cuerpos, incluso cuando se trata de expresar sentimientos amorosos. Una aldea, un campo militar estadounidense, una tierra árida, seca y dura y un autobús transformado en vivienda son los lugares en que se desarrolla este melodrama (a la vez *western* y político) entre un grupo de personajes que entrelazan sus historias de trágica soledad. Hace pensar en los ejemplos más bonitos del cine de Kazajstán que, a pesar de su pobreza de medios, sabe reinventar espacios, cuerpos y rostros transformándolos en signos de visión dulce e inquietante -piénsese en **Tri Brata** (2000), de Seryk Aprymov-. Kim añade esa dosis de fisicidad a veces insostenible, que hace que su obra sea distinta y original, y la relación siempre políticamente incorrecta entre hombres y animales (en este caso los perros capturados, colgados y masacrados para alimentar el mercado negro: "ningún animal ha sido maltratado", se lee en los créditos al principio de la película). Sin embargo, a diferencia de **La isla**, en **Dirección desconocida** Kim trabaja en lo que no se ve en la pantalla, las sombras y el sonido. También trabaja sobre la mutilación y la mutación del ojo, que se convierte en trabajo semántico acerca de la mutilación de la visión, ver/no ver de forma física. Es un elemento recurrente en toda la película, donde los ojos sufren constantes torturas: el ojo de cristal de la chica; el ojo herido con el lápiz; el ojo centrado por el disparo; el ojo recortado de la revista de modelos para pegarlo en el ojo falso de la joven; la visión recuperada tras la operación y que la chica vuelve a perder cuando, sintiéndose traicionada por el soldado americano que antes la había ayudado, se saca el ojo sano... Por lo tanto, a través del ojo y su presencia inquieta se desarrolla buena parte de otro cruento desafío que adquiere los tonos de la tragedia rural que se manifiesta en un lugar de supervivencia feroz, observado, controlado, violado por la más fuerte ocupación física



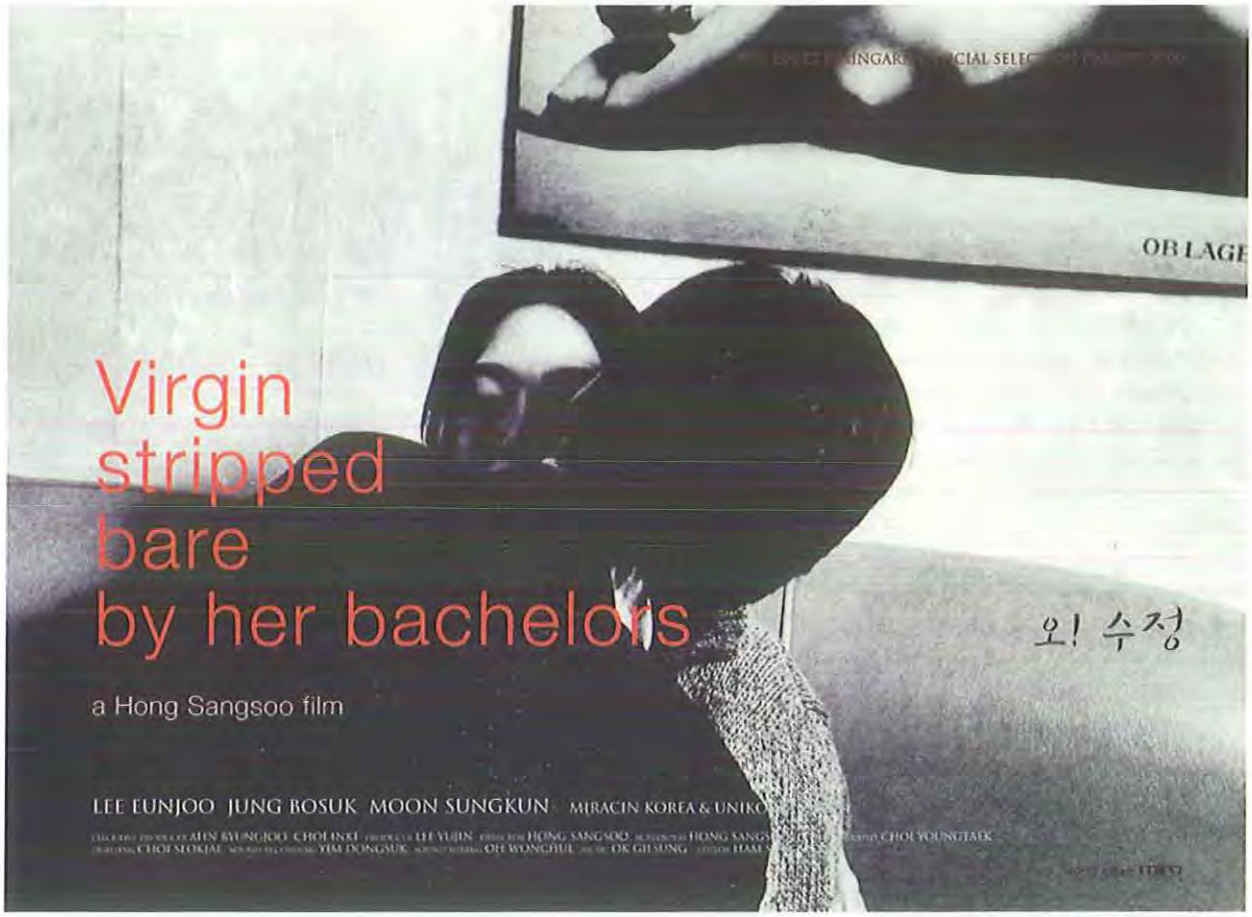
Una ficción verdadera

y mental: la del ejército americano que invade y golpea. **Dirección desconocida** es una película extremadamente dura, también por su mirada política que, como todo lo demás, nunca acepta componendas.

Junto con Kim Ki-duk, otra figura entre las más representativas y coherentes en el tiempo es la de Jang Sun-woo. Nueve títulos, de 1986 a 1999, forman hasta ahora la filmografía de este director (cuyo verdadero nombre es Jang Man-chul), que se introduce en un contexto más amplio, puesto que Jang ha trabajado también en teatro y televisión (como crítico y guionista, adoptando precisamente a partir de esos trabajos el nombre artístico de Sun-woo, por el nombre de su estrecho colaborador Wan Sun-woo). Nueve títulos para una filmografía poblada de calles de la capital, espacios del campo, pisos (sobre todo de los amantes), habitaciones de hotel y lugares de trabajo (oficinas o pequeñas fábricas).

Como en otro cine surcoreano, aquí también se respira la represión, la fatiga de vivir, el terror de la masacre. Jang Sun-woo pasó seis meses en la cárcel en 1980 por su actividad de oposición al gobierno militar, precisamente el año de la masacre de Kwangju. Su cine, nacido tras ese trágico acontecimiento, parece llevar una herida abierta, una laceración que ha marcado el cuerpo y la mente, una urgencia para rodar a costa de una "tosquedad" figurativa en la que confluyen, película tras película, los estratos más consistentes de reflexión teórica.

En la propuesta de la obsesión como gesto mental y físico al que agarrarse para seguir adelante en un recorrido interior, se observan desviaciones y convergencias del autor, se realiza un viaje agotador que a menudo se abre a la memoria, a los recuerdos (en la utilización del *flashback* como signo de ruptura temporal, repetidamente elaborado por los directores surcoreanos en la historia de esta cinematografía) de protagonistas que llevan su dolor-pesadilla en un tiempo que va más allá de su vida y de sus cuerpos continuamente golpeados, machacados, casi como si fueran cuerpos *zombies* o de goma, vivos/muertos que precisamente al arrastrarse zarrapastrosos y desgarrados reiteran su estado de desarraigo de lo real del que tratan de escapar o "conquistar", y que siempre incumbe aprisionando violentamente a los personajes. Películas como **Los amantes de Woomuk-Baemi** (*Woomuk-Baemi ui Sarang*, 1989), **Para ti, de mi parte** (*Neo-e-ge Narul Bonenda*, 1995) y la obra maestra **Pétalo** (*Kotyip / A Petal*, 1996) son los largometrajes más significativos de Jang y preceden su otra obra fundamental, **Mentiras** (*Gojitmal*, 1999), en la que un hombre y una mujer (ambos sin casa y sin nombre) se desplazan de un motel a otro, en habitaciones cada vez más miserables y desnudas, en el signo de una pasión y obsesión de amor y un "aislamiento" respecto al resto de



¡Oh, Soo Jung! / La virgen desnudada por sus pretendientes

la ciudad y la sociedad globalizada y adicta (que aparecen como *flashes* de inquietud, símbolos esbozados y por ello aún más fuertes de un malestar extendido).

Una declaración explícita de Jang Sun-woo referida a **Mentiras**, pero que se puede extender a mucho otro cine suyo y de otros cineastas, es importante para nuestra reflexión acerca de los cuerpos, el sexo y la sociedad: *"Mi película habla del sueño de vivir, comer y follar sin por ello tener que trabajar como dicta la ortodoxia social, sobre todo ahora que la economía coreana está bajo el control del Fondo Monetario Internacional. Me divierte mucho expresar con insolencia un punto de vista distinto..."*. Al cine denso y material de Kim Ki-duk y Jang Sun-woo hacen necesario contrapunto los planos con una luminosidad "rohmeriana" de la película **¡Oh, Soo Jung! / La virgen desnudada por sus pretendientes** (*Oh! Soo Jung*, 2000), de Hong Sang-soo, otro de los directores más interesantes del nuevo cine surcoreano. Utilizando cada vez estilos distintos, Hong cuenta en sus películas las finas líneas de fuga y acercamiento alrededor de los sentimientos. **El día en que un cerdo cayó en el pozo** (*Daijiga Umule Pajinnal*, 1996) y **La fuerza de la provincia de Kangdon** (*Kangwondo eui Him*, 1998) preceden el blanco y negro minimalista de **¡Oh, Soo Jung! / La virgen desnudada por sus pretendientes**, una "no historia" que arranca con el juego de los puntos de vista útiles para observar los estremecimientos de un enamoramiento, las esperas y los reenvíos de una noche de amor, un gesto o una mirada suspendidos, encastrados y liberados por los capítulos y los números que, junto con las notas musicales cómplices y repetitivas que relacionan los distintos "episodios", dibujan un recorrido en contacto con decorados urbanos *nouvelle vague* entre cuerpos que se rozan y escapan,

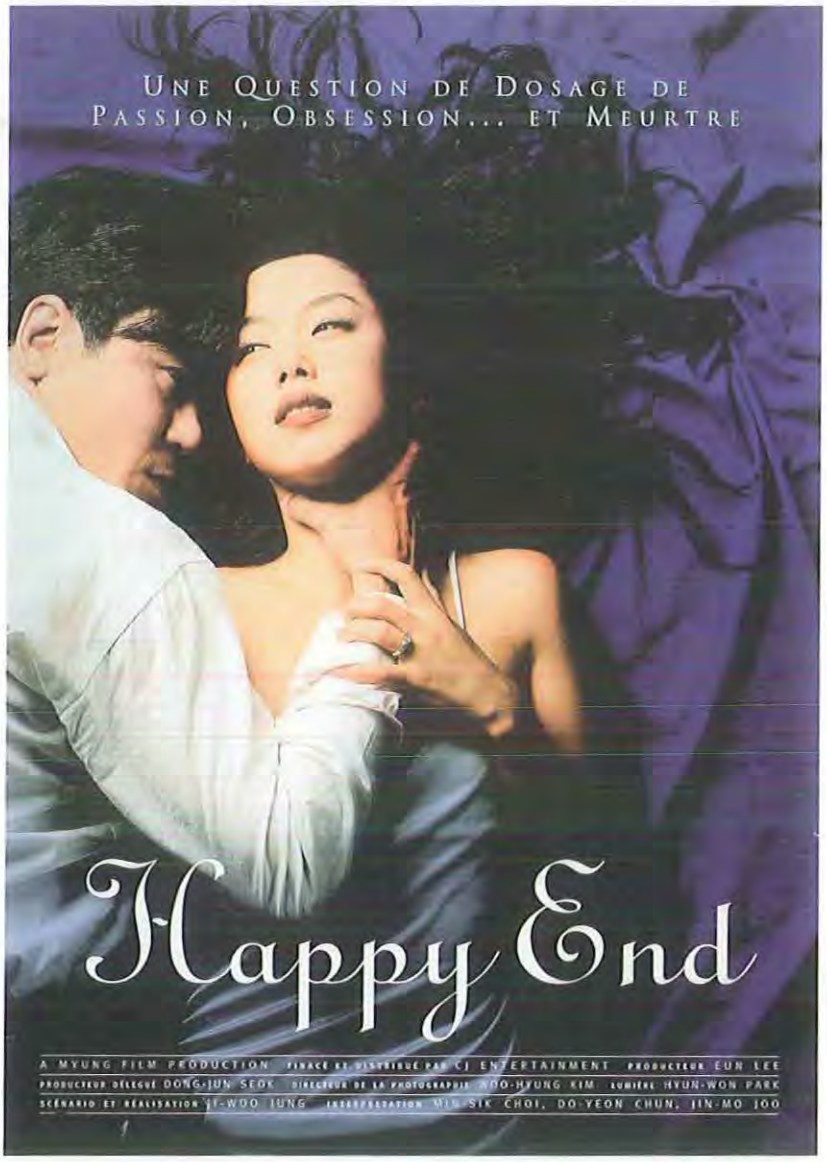
con planos sin música. Es un difícil desafío el de Hong Sang-soo, que llega a ser hipnótico por su duración y por otro tipo de "resistencia", la de la chica virgen ante su "primera vez". Un cuerpo a la espera de ser herido, a la vez igual y distinto del de la joven de **La isla**, en otra escena de ficción y "documental" (la de su primer encuentro sexual) que se juega en la tensión y la ironía. Son signos de un cine que, de un texto a otro, afloran cargados de matices y nuevas identidades.

Siempre dentro de ese punto de partida que permanece y se renueva (el cuerpo golpeado, violado, deseado, resistente), la película **Chunhyang** (*Chunhyang*, 2000), de Im Kwon-taek, ocupa un lugar aparte: melodrama y pasión de amor por la persona amada, a cualquier precio. Con **Chunhyang** se vuelve al cine de alta densidad, realizado por un autor cuya filmografía comprende 97 títulos en un periodo relativamente breve (su primer largometraje es de 1962). **Chunhyang** surge de la palabra, la oscuridad y el escenario en el que se representa (en el tiempo presente) la historia que se visualiza a través de la película y la voz del cantante-actor-narrador: la de los amantes Mongryong y Chunhyang (ambientada en el siglo XVIII). Como **La isla**, pero de manera distinta, la producción de Im implica al espectador en las pruebas físicas que se desarrollan en pantalla, llamándolo a participar como hacen los espectadores-actores en la platea donde se representa el drama. **Chunhyang**

es una película que nos golpea, tal y como los hombres del nuevo y sádico gobernador golpean a la joven protagonista hasta el desmayo -en una escena que, por su violencia desatada y por la mirada lúcida en la que coexisten la tortura, la muerte y el "placer" de filmarlas, recuerda otro cine surcoreano del pasado más reciente, en particular la visualidad de **Eunucos** (*Naesi*, 1986), de I Du-yong-. Im Kwon-taek pone en imágenes otra manera de sentir la naturaleza y la fatiga, el desplazamiento, la vuelta y la permanencia, los pinta en el encuentro pictórico que devuelve la naturaleza magmática y va más allá de lo real, próximo al extremo artificio del Rohmer errante de **Perceval le gallois** (1978).

Los géneros se superponen. Se llega así al territorio de algunas películas surcoreanas caracterizadas por otros tipos de contaminaciones, que empiezan con un determinado género y acaban en otra parte. El sexo, el suspense, el terror (con o sin fantasmas) se entrelazan dentro del cine más expresamente de género. La película **Memento Mori** (*Memento Mori*, 2000), de Kim Tae-yong y Min Gyu-dong, dos realizadores que pertenecen a la generación más joven del cine de Corea del Sur, está ambientada en un colegio para chicas -tal y como ocurre en la película que de alguna manera la "precede": **Los pasillos que murmuran** (*Yeogo Goedam / Whispering Corridors*, 1998), que marcó el debut de Park Ki-hyung-, entre atracciones lesbianas, alucinaciones y visiones que remiten a presencias y fantasmas en una sugestiva elaboración de los códigos del género, dentro de un terror que por mucho tiempo no aparece y explota en una tensión creciente. Kim y Min trabajan sobre la ausencia y lo que no se ve, al contrario de **Pelo amarillo** (*Nolang Meoli / Yellow Hair*, 1999), de Kim Yoo-min, que nos acerca otra vez a **La isla** con una casa aislada donde tienen lugar la mayoría de los acontecimientos (junto con una discoteca con estatuas, máscaras y sonoridades tribales y un tren que aflora en *flashbacks* como relámpagos de un pasado atormentado). En el centro de los hechos están dos hermanas de pelo amarillo y un hombre que cae en su "trampa" sexual. Es una cuestión de sexo que, como en una película de Marco Ferreri, lleva a la postración al joven y arruina su vida privada conduciendo el texto hacia la venganza y la violencia perpetrada y extendida por las chicas terribles, y hacia una fulgurante escena madre (el sexo lesbiano entre las dos cómplices cubiertas de sangre tras el ajuste de cuentas) que redistribuye en la locura los signos ya conocidos del cuerpo que pertenece "sólo a sí mismo" (de **La isla** a **Mentiras**). En cambio, en la *opera prima* de Ryoo Seung-wan **Die Bad** (*Die Bad*, 2000) coinciden la acción, el terror, el falso documental y el gángster, en una película dividida en cuatro capítulos muy cinéfilos, marcados por la violencia y la relectura de los géneros.

También despista **Final feliz** (*Haepi Endu / Happy End*, 1999), de Jung Ji-woo, un título ambiguo para los acontecimientos entrelazados de familias y amantes. La película se abre con un cruce de miradas y cuerpos (dos mujeres que se cruzan en un pasillo) y una escena de sexo, rodada cámara en mano, y luego adquiere tintes de terror con el asesinato a cuchilladas (muchas y repetidas) y la extraña "paz" interior que se



Final feliz

percibe en los gestos del asesino, en el tiempo suspendido de su existencia futura. Las obsesiones se extienden, como en la película de suspense y terror **Dime algo** (*Telmiseomding / Tell Me Something*, 1999), de Chang Youn-hyun, donde la intriga alrededor de un *serial killer* no encuentra una verdadera solución: el final se abre a un doble gesto suspendido, entre la salida para París de la joven mujer perseguida (y no exenta de sospechas) y la lucha del policía dentro y fuera de la casa de ella (en el bosque, como testimonio de otra isla) en un plano que, mientras está todavía en movimiento, ya se esfuma en el negro.

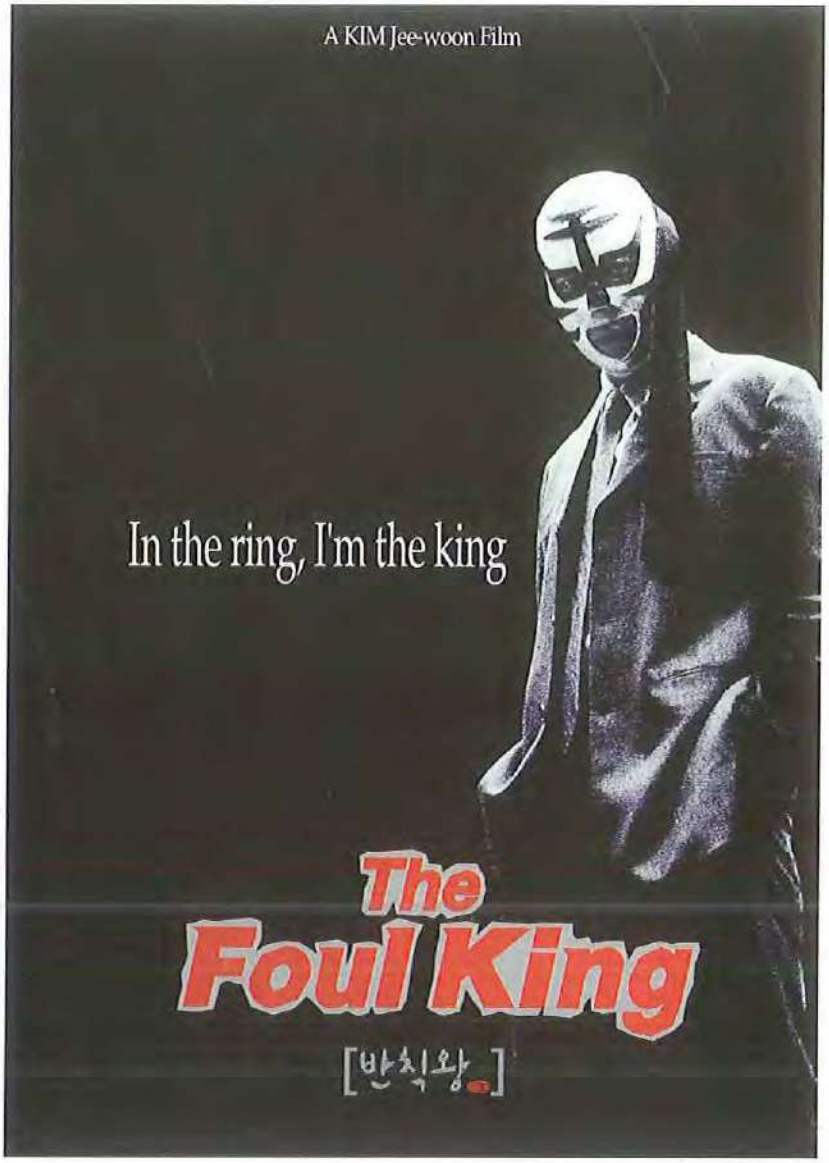
Éstos son los múltiples signos que pertenecen a una cinematografía que se ha modificado durante décadas, expandiéndose desde un punto de vista productivo y llegando a ser cada vez más sofisticada a la hora de dar una nueva forma a los aspectos que la distinguen. En esta evolución se sitúa la rápida madurez alcanzada por el Pusan International Film Festival. Surgido en 1996 en la segunda ciudad de Corea del Sur, el PIFF es actualmente una cita fundamental no sólo para el cine surcoreano, sino para todo el de Extremo Oriente. Paralelamente, hay que recordar la existencia del Pusan Promotion Plan (PPP), una institución que financia los proyectos de muchos directores de la amplia área asiática.

Pusan es por lo tanto un lugar para descubrir las señales más frescas de un cine surcoreano afectado, como está ocurriendo en todo el mundo, por la "revolución" digital. En efecto, algunas de las películas recientes más interesantes se han rodado primero en vídeo y luego se han pasado a película. Es el caso de **Bongja** (*Bongja*, 2000), de Park Chul-soo, y **Lágrimas** (*Nunmul*, 2000), de Im Sang-soo, dos ejemplos muy distintos de utilización del vídeo. En **Bongja** se narra, con un

toque de cuento, una amistad-amor entre dos mujeres cuya complicidad se manifiesta en particular en el piso donde viven las amigas-amantes. Al estilo sencillo de Park, coherente con la historia, se contrapone el estilo movido pero nunca sensacionalista de Im, que con **Lágrimas** se sumerge en los callejones, los locales, las habitaciones donde viven los adolescentes protagonistas de una historia de supervivencia que, entre sexo y pequeña delincuencia, se acerca a lo trágico pero afortunadamente lo evita.

El panorama de esta cinematografía se hace aún más variado y entusiasta, expresando otro tipo de seducciones visuales, por un lado con las obras militantes y políticas de los realizadores más independientes -un título ya histórico es **The Night Before the Strike** (*Paop Chonya*, 1990), obra maestra firmada por el colectivo Changsankotmae- y, por otro lado, algunos magníficos "colosales": **Shiri** (*Shiri*, 1999), la película más taquillera del cine surcoreano, dirigida por Kang Je-gyu, un largometraje de acción y tensión visual cuyos protagonistas son dos agentes especiales del departamento de investigación más importante del país; otra película taquillera, **JSA / Zona conjunta de seguridad** (*JSA / Gong Dong Gyung Bee Koo Yuck Jei Ess Aei*, 2000), de Park Chan-wook, ambientada en la frontera que separa las dos Coreas, en los pequeños puestos de vigilancia de los militares, con una historia de guerra (que raya la comedia) y de rela-

ciones con la memoria; la película histórica de aventuras **Bichunmoo** (*Bichunmoo*, 2000), de Kim Young-jun, que se desarrolla en 1343 en un periodo de conflicto entre Corea y Mongolia y cuenta la historia de amor entre un coreano y una chica mongola; **The Gingko Bed** (*Unhaeng Namu Chimdae*, 1995), primera película del director de **Shiri**, y **The Legend of Gingko** (*Dan Jook Bee Yon Soo*, 2001), de Park Je-hyun, melodramas históricos donde con formas suntuosas y sensuales se ponen en escena batallas épicas por la tierra y los sentimientos. No hay que olvidar algunas películas en cuya estructura cercana a la comedia se insinúan lo grotesco y lo inquietante: **Perro ladrador, poco mordedor** (*Barking Dogs Never Bite*, 2000), de Bong Joon-ho, dominada por continuos cambios cromáticos, donde se exploran, en todas las direcciones, las paranoias que se pueden tener al vivir en una enorme barriada popular; **The Foul King** (*Banchikwang*, 1999), segundo largometraje de Kim Jee-woon, autor de **La familia tranquila** (*Choyonghan Kajok / The Quiet Family*, 1997), donde en la forma compacta y sensual utilizada para narrar la cotidianeidad de un empleado aburrido son cada vez más numerosas las desviaciones del recorrido hacia el suspense y los eventos "fantásticos"; **¡Asaltad la gasolinera!** (*Chuyuso Supgyuk Sa Keun / Attack the Gas Station!*, 1999), *opera prima* de Kim Sang-jin que lleva hasta la exasperación una situación de partida "minimalista" (el atraco a una gasolinera por parte de cuatro granujas) que desemboca en guerra entre bandas (y luego con la policía), en un delirio incontrolable, en la explosión de manías individuales y el "juego" que en cada plano muestra su cara desesperadamente trágica y cómica.



Perspectivas del cine thai

Berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetan estudio-sistema garrantzitsu batez hornituta, urteko ekoizpena berrehun lanetara iristen zela, batez ere melodramak eta musikal herrikoiak, zinema thailandiarrak bere ekoizpena gutxitu egin zuen apurka-apurka azken hamarkadetan laurogeita hamarreko hamarkadako krisi larrian sartu arte. Dena den, 1997an zuzendari gazteen belaunaldi bat agertuko da indarrean, zinema berri, moderno eta biziarekin, publiko gazte eta hiri-ingurukoari zuzendutakoa.

Alberto Elena

Virtualmente desconocida a escala internacional, la cinematografía tailandesa no es, sin embargo, insignificante ni de reciente creación. Antes bien, con un bagaje de cerca ya de cuatro mil largometrajes a sus espaldas, hunde sus raíces en los años veinte, si bien no alcanzará una mínima estabilidad hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Con una producción todavía modesta (unos veinticinco títulos al año), el cine *thai* desarrollará no obstante a lo largo de los cincuenta un particular sistema de estudios y un poderoso *star system* local que redundarán en una creciente popularidad del mismo frente a las producciones extranjeras. La auténtica explosión llegará en la década de los sesenta, coincidiendo con la mejor articulación y estandarización de aquellos géneros favorecidos por los espectadores (son, de hecho, los años del apogeo del musical), momento en que la producción alcanza fácil-

mente los doscientos filmes anuales, pero con picos tan llamativos como el alcanzado en 1966 con 260 largometrajes. Por más que esto no significara, en realidad, sino un tercio del total de estrenos cinematográficos en el país y que esta hegemonía extranjera (básicamente norteamericana) en las pantallas ni siquiera se viera compensada por una auténtica capacidad de exportación (fuera de Birmania, Camboya o Laos), el cine *thai* aún gozaría de buena salud durante largo tiempo.

A mediados de los setenta, sin embargo, la tornas iban a cambiar drásticamente y con efectos bien duraderos. Bastará señalar cómo los 144 millones de dólares recaudados en taquilla por el cine *thai* en 1976 se vieron reducidos a tan sólo 48 millones en 1992, paralelamente a una ostensible disminución del número de largometrajes producidos cada año o la (menos severa, pese a todo) reducción del parque de salas cinematográficas. Las turbulentas circunstancias políticas de los setenta no sólo redundarían en un progresivo endurecimiento de los códigos de censura, sino -a partir del toque de queda establecido por la ley marcial de octubre de 1976- en una limitación efectiva del número de sesiones diarias y el consiguiente descenso en la frecuentación de las salas. El muy conservador gobierno del primer ministro Thanin Kraivichian (1976-1977), fuertemente respaldado por el ejército, se mostraría nominalmente preocupado por la calidad de la producción cinematográfica local y su papel en el desarrollo del país, pero no adoptaría ninguna medida de relieve al margen de decretar un alza del 1400% en los impuestos sobre la importación de películas extranjeras. La Motion Pictures Export Association of America (MPEAA) respondería de inmediato con un severo boicoteo de sus suministros a Tailandia, que se extendería desde enero de 1977 a mayo de 1981. Ninguna de las ansiadas reformas en el seno de la industria cinematográfica local vería entonces la luz, siendo preciso esperar al gobierno del general Chatichai Choonhavan (1988-1991), el primero en muchos años elegido en unas elecciones libres, para que se crearan la Federación de Productores Cinematográficos de Tailandia y el Instituto Nacional del Cine: pobremente dotadas, ambas instituciones se revelarían no obstante altamente ineficaces para detener la crisis del sector.

Las convulsas circunstancias políticas de los setenta habían coexistido, sin embargo, con la eclosión de una nueva generación de cineastas a los que parecía cuadrar de algún modo la etiqueta de "nuevo cine" *thai*. No tanto, ciertamente, por sus virtudes formales como por la propensión a abordar temas sociales -y aun políticos- rigurosamente inéditos hasta la fecha en las pantallas del país, cineastas como el príncipe Chatri Chalerm Yukol, Euthana Mukdasnit o Manop Udomdej, entre otros, rompieron *de facto* con la tradicional vena escapista de la producción local. Alejados de cualquier voluntad experimental en el plano del lenguaje y de la estética, estos jóvenes cineastas supieron asegurarse un cierto favor del público, sobre todo en las significativas áreas urbanas de un país cuyo mapa de la exhibición estaba -entonces como ahora- preferentemente desplegado en zonas rurales. En efecto, más del 80% de las salas cinematográficas del país (cerca del 90% en la actualidad) estaban situadas en provincias, fuera de Bangkok, y ello ha tenerse muy en cuenta a la hora de entender la naturaleza y características de las propuestas de los productores. Historias fuertemente convencionales, ligadas con frecuencia a narraciones de corte tradicional, indisimuladamente escoradas hacia el melodrama sin por ello renunciar a un colorista elemento musical, estas películas se reorientarán progresivamente hacia un público joven a lo largo de los años ochenta (filmes de temática juvenil, imitaciones del cine de gángsters procedente de Hong Kong...) pero sin quebrar en ningún momento el habitual conservadurismo estético e ideológico.

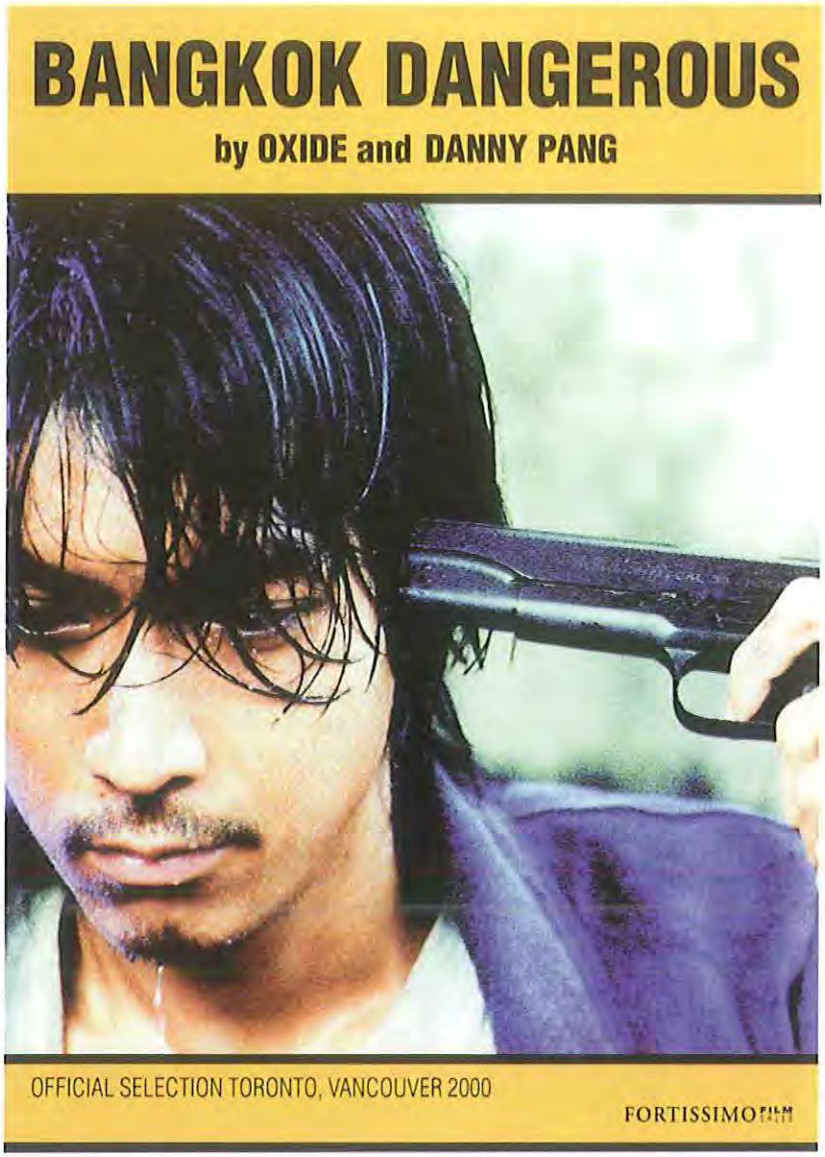
Obras como **La acusación** (*Ya Pror Me Chu*, 1985), de Manop Udomdej, **La cicatriz** (*Prae Kaow*, 1979) y **Los dos mundos** (*Tawipop*, 1990), de Cherd Songsri, **Nampoo** (*Nampoo*, 1984), **Las mariposas y las flores** (*Peesuea Lae Dokmai*, 1985) y **La senda de los valientes** (*Withee Khon Kla*, 1991), de Euthana Mukdasnit, o **El guardián de elefantes** (*Khon Liang Chang*, 1989) y **La canción del Chao Phraya** (*Nong Mia*, 1990), de Chatri Chalerm Yukol, sellarán la contribución de un grupo de cineastas inquietos que no obstante conocerán crecientes dificultades para poder mantenerse en activo a medida que la crisis financiera arreciara. El profundo impacto del vídeo, que en Bangkok -única plaza fuerte para el "nuevo cine" *thai*- llega a reducir la frecuentación de las salas en un 50% durante la década de los ochenta, condena a algunos a la práctica inactividad (caso de Manop, en tanto que Euthana se concentra preferentemente en sus actividades paralelas en la industria discográfica) y obliga a otros a atender de forma explícita a las exigencias del público (Chatri y Cherd cosecharán sus mayores éxitos en la década de los noventa con propuestas solventes, pero menos ambiciosas que las mencionadas más arriba). Como movimiento, el "nuevo cine" *thai* había muerto: a su manera, **Atardecer en el Chao Phraya** (*Khoo Kham*, 1996), de Euthana Mukdasnit, una epopeya romántica ambientada bajo la ocupación japonesa durante la Segunda Guerra Mundial, anunciaba ya una nueva era.

La galopante crisis de producción de los años noventa (64 filmes en 1993, 57 en 1994, 41 en 1995, 40 en 1996, 30 en 1997, 13 en 1998, 9 en 1999), agravada por la severa devaluación del *baht* en el verano de 1997, parecía augurar lo peor para el cine *thai* cuando una nueva generación de jóvenes cineastas irrumpe por sorpresa en el sombrío panorama y conmociona los tradicionales cimientos de la conservadora industria local. La paradoja tiene naturalmente mucho que ver con la confluencia de distintas líneas de fuerza en una sistemática operación de *aggiornamento* que emerge, antes que nada, como tentativa respuesta a esa misma crisis. Por un lado, hay que tener en cuenta la completa renovación que el sector de la exhibición experimenta en las grandes ciudades a raíz de la apertura de los primeros complejos de multisalas en Bangkok en 1993. Promovida por Entertainment Golden Village (EGV), una *joint venture* con Singapur y Australia, esta iniciativa responde básicamente a los intereses de las *majors* norteamericanas, cuyas grandes producciones son precisamente las que llegan ahora al público bajo esta nueva modalidad de exhibición, en salas modernas y dotadas de los últimos adelantos técnicos, por no hablar de las mayores comodidades en la línea de un consumo integrado. Los espectadores jóvenes de Bangkok y otros grandes núcleos urbanos responden estusiásticamente a esta oferta y así el sector de la exhibición se revitaliza con la inmediata proliferación de estas nuevas multisalas. Por otro, la creciente orientación juvenil de la producción desde la década anterior (atención a problemáticas juveniles, recurso a estrellas de la música *pop*, imitación de géneros exitosos entre esa misma franja de edad en otras latitudes...) cristalizará en un ostensible relevo generacional cuyos perfiles resulta todavía prematuro determinar.

Sesenta y nueve

Con todo, esta nueva generación de cineastas que eclosiona coincidiendo precisamente con el crítico año de 1997 presenta, más allá de su juventud, algunos otros rasgos definitorios de indudable relevancia. Formados muchos de ellos en el extranjero (Pen-ek Ratanaruang, Supachai Surongsain...) o procedentes de la televisión (Nonzee Nimibutr, Wisit Sasanatieng...), estos cineastas tienen ya poco o nada que ver con los paladines del "nuevo cine", irónicamente beneficiados por este reciente *boom* y el mayor reconocimiento obtenido por la producción local en estos últimos años hasta recuperar un 12% de cuota de pantalla en 2000 y con la confiada expectativa de llegar al 20% en este año. Pero si, en efecto, Manop Udomdej o Euthana Mukdasnit han podido volver a ponerse detrás de las cámaras gracias a esta temporal bonanza o Chatri logra finalmente acometer su largamente ansiado proyecto **Suriyothai** (*Suriyothai*) -cuyo estreno previsto para el próximo verano es ya contemplado como uno de los grandes acontecimientos de la historia de la cinematografía *thai*-, no son ya sus obras las que definen esta nueva etapa. Antes bien, películas como **Fun Bar Karaoke** (*Phan Ba Karaoke*; Pen-ek Ratanaruang, 1997), **¿Quién es el que corre?** (*Ta Fa Likit*; Oxide Pang, 1997) o **Dang Bireley y los jóvenes gángsters** (*2499 Antapan Krong Muang*; Nonzee Nimibutr, 1997) inauguraban -más allá de sus méritos concretos- nuevas avenidas para el cine *thai*.

Bajo la abierta y explícita inspiración de Hartley, Tarantino y Woo, Pen-ek Ratanaruang firmará la más emblemática de estas obras de ruptura, **Fun Bar Karaoke**, estilizada sátira de la clase media del país que evidencia no sólo aquella filiación estilística, sino que acusa con nitidez la trayectoria de su autor en el cine publicitario e introduce de este modo -por más que a su particular manera- un soplo de aire fresco en las estancadas aguas del cine *thai*. Mucho más depurado, **Sesenta y nueve** (*Ruang Talok 69 / 6ixty-nin9*, 1999), un excéntrico *thriller* abiertamente decantado hacia el humor negro y no exento de jugosas anotaciones sociales, consagra al cineasta en los circuitos internacionales y opera como locomotora de esta vertiginosa renovación estética que parece estar experimentando la cinematografía tailandesa. **¿Quién es el que corre?**, obra de un joven cineasta de Hong Kong establecido en Thailandia desde 1992, Oxide Pang Chun, constituye un insólito ejemplo de producción independiente cuya cálida acogida por parte de crítica y público permitirá a su autor acometer -esta vez junto a su hermano gemelo Danny Pang- la realización de **Los peligros de Bangkok** (*Bangkok Dangerous*, 2000), logrado experimento de aculturación del reputado cine de gángsters de la ex-colonia británica. Por más que esta influencia también se reconozca en **Dang Bireley y los jóvenes gángsters**, evocación de la carrera de un legendario criminal tailandés de los años cincuenta, Nonzee Nimibutr parece en cambio reconocerse directamente en la tradición del *film noir* americano y evidencia una mayor sensibilidad social que los hermanos Pang o anteriores aproximaciones al género desde la perspectiva *thai*.



Un nuevo cine (moderno y abierto a las más variadas influencias internacionales) para un nuevo público (joven y urbano) implica sustanciales tranformaciones no sólo, como ya se apuntó, en el sector de la exhibición, sino en las propias estructuras de producción o en una renovación de las infraestructuras técnicas de rodaje y postproducción. En efecto, Bangkok se configura así en estos últimos años como un atractivo foco de actividad en el que cineastas como Wong Kar-wai o Lin Cheng-sheng ruedan y/o post-producen sus últimos e importantes filmes -**Deseando amar** (*Huayang Nianhua / In the Mood for Love*, 2000) y **La belleza de las nueces de betel** (*Ai Ni Ai Wo / Betelnut Beauty*, 2000), respectivamente-, pero sobre todo asiste a la revitalización de unas estrategias de producción que parecían definitivamente abandonadas tras la integración monopolística de los ochenta, cuando todo el sector pasa a estar básicamente en manos de cuatro compañías (Apex Productions, Five-Star Productions, Sahamongkol Films y Go Brothers). Pequeñas empresas de producción, muchas de ellas de nuevo cuño aun en las difíciles circunstancias financieras del momento (la activa Film Bangkok, por ejemplo), competirán con otras más establecidas (Tai Entertainment), pero también con auténticos independientes (Firecracker Film), por la atractiva cuota de mercado que el cine *thai* parece venir asegurándose.

De hecho, tres películas recientes han batido todos los récords históricos de taquilla en tan sólo unos pocos meses. Estrenada en julio de 1999, **La señora Nak** (*Nang Nak*; Nonzee Nimibutr,

1999), estilizada revisitación de una popular historia de fantasmas, figura en cabeza con 3,5 millones de dólares recaudados, pero previsiblemente no tardará en verse superada por **Bang Rachan** (*Bang Rachan*; Thanit Jitnukul, 2000), una epopeya histórica que desde su estreno el 29 de diciembre de 2000 ha acumulado ingresos por valor de 3,2 millones de dólares, o incluso **Las damas de hierro** (*Satree Lex / The Iron Ladies*; Yongyooth Thongkonthun, 2000), estrenada en marzo de 2000, pero todavía en cartel con gran éxito y más de 2,3 millones de dólares recaudados (todas las cifras a fecha de febrero de 2001). Basada en la historia auténtica de un equipo de voleibol compuesto por *gays* y transexuales, **Las damas de hierro** -al margen de su circulación por numerosos festivales de todo el mundo- está llamada a ser también la primera película tailandesa que conocerá una distribución comercial normalizada en los Estados Unidos, un hito con el que ni los más optimistas habrían podido soñar hace tan sólo tres o cuatro años.

Por su parte, **Las lágrimas del Tigre Negro** (*Fah Talai Jone*; Wisit Sasanatieng, 2000), producida por Nonzee Nimibutr y estrenada a finales de septiembre, lleva camino de convertirse en un auténtico film de culto en Tailandia. Procedente de la televisión y el cine publicitario, Wisit ofrece un delirante *pastiche* básicamente concebido como un homenaje (no exento de perfiles paródicos) al cine de género de los sesenta y, de manera particular, al entonces popular *western* thai: entre el *kitsch* y la posmodernidad, **El cielo castiga a los bandidos** comienza también a despertar el interés del público internacional en una singladura apenas comenzada en el Festival de Vancouver. No menos revelador, aunque por motivos diametralmente opuestos, es tal vez el caso de **Objeto misterioso a mediodía** (*Dogfar Nai Mae Marn*, 2000): apasionante documental, "falso" o verdadero según la conveniencia de su autor, filmado con un modesto presupuesto y de forma completamente independiente por el joven Apichatpong Weerasethakul, adopta como pretexto el episódico viaje de un equipo cinematográfico por distintas regiones del país pidiendo a ciudadanos anónimos que completen una historia cuyo comienzo les ha sido vagamente relatado. Primer film *thai* que ha contado con el apoyo del prestigioso Fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam, **Objeto misterioso a mediodía** constituye un impagable fresco sobre la Tailandia rural y provincial de nuestros días al tiempo que un lúdico experimento sobre la naturaleza demiúrgica del cine.

Entusiasmo y creatividad dominan, pues, la escena contemporánea de la cinematografía tailandesa, por más que las estructuras de producción continúen siendo endebles y, de hecho, su suerte parezca estar vinculada precisamente al rumbo que este movimiento de renovación generacional y estética conozca en los próximos años. A falta, pues, de nuevos datos que nos permitan calibrar con mayor precisión si estos cuatro años de esplendor del cine *thai* han servido para sentar nuevas y fecundas bases o, por el contrario, terminan revelándose un efímero espejismo, lo que sin duda cabe afirmar a fecha de hoy es que el panorama cinematográfico del Lejano Oriente se ha visto enriquecido con esta inesperada, pero bienvenida, aportación.

Las damas de hierro

Náufrago en el Pacífico

El viaje de redescubrimiento del cine filipino

Gino Dormiendo

Betiere herrialdearen ezegonkortasun politikoak baldintzatuta, zinema filipinarraren historia nazioaren historiaren eta honen gobernu- eta legealdi-aldaketen eskutik doa. Laurogeiko hamarkadaren hasieran bi zinegile filipinar onenak hil ondoren, Lino Brocka eta Ishmael Bernal, zuzendari berriak agertzen dira urtero lanak plazaratzen (145 1998an) jarraitzen duen zinematografia batean, naiz eta urteak izan krisi orokorrean murgilduta dagoela.

Siendo una industria cinematográfica que presume de ser tan antigua como Hollywood, el cine filipino actual lucha desesperadamente por encontrar un camino viable dentro del floreciente mercado cinematográfico del siglo XXI. Un buen número de los actores clave y en activo de la industria cinematográfica local aparecieron en escena a mediados de los años 80, durante la transición que puso fin a los 20 años de régimen despótico de Marcos y que presenció el ascenso al poder de la líder populista Corazón Aquino, que se vio arrastrada al poder por un golpe militar sin derramamiento de sangre y con apoyo civil en febrero de 1986. Sin embargo, tras la consiguiente transformación política, la industria cinematográfica se vio relegada a un segundo plano, al igual que el resto de la agenda cultural nacional, que, como ya había reiterado la primera presidenta electa del país, no estaba en su lista de prioridades.

Para empeorar aún más las cosas, la censura levantó cabeza cuando el nuevo responsable del órgano censor gubernamental, Manuel Morato, de la Junta de Clasificación y Revisión de Cine y Televisión, llevó a cabo una ruidosa campaña en contra de las películas de orientación sexual que habían proliferado bastante antes de su mandato oficial. De forma bastante inesperada, entre los mayores críticos de este tipo de cine estaba el director de renombre internacional Lino Brocka, cuyo nuevo film, **Orapronobis** (*Orapronobis*, 1989), un comentario furioso acerca de las violaciones de los derechos humanos perpetradas por la democracia en ciernes de Aquino, fue oficialmente prohibido en el país, supuestamente debido a que se trataba de una película realizada con capital extranjero y sin un permiso válido de exhibición.

Brocka, el primer director de cine filipino invitado hasta entonces a la prestigiosa Quincena de Realizadores y a la sección competitiva del Festival de Cine de Cannes, se encontraba a punto de conseguir el reconocimiento internacional, pero su trágica muerte en accidente automovilístico en 1991 frustró las esperanzas de la industria de un resurgimiento del cine nacional.

En 1992 entró en funciones el nuevo presidente Fidel V. Ramos, quien, posteriormente, crearía la Fundación para el Desarrollo Cinematográfico de Filipinas con el objeto de dirigir y mantener el crecimiento de la industria tanto a nivel nacional como internacional. Asimismo, creó la Comisión Nacional de Cultura y Bellas Artes, que ofrecería programas de apoyo artístico, especialmente a través de su comité cinematográfico, cuyo objetivo sería maximizar la productividad de la cinematografía local. En virtud de una proclamación presidencial, el presidente Ramos declaró el mes de septiembre de 1995 como la fecha que marcaba el 75 aniversario del cine filipino, con los dos órganos arriba mencionados al frente de las celebraciones.

Ishmael Bernal, otro famoso realizador (que este año ha sido nombrado póstumamente Artista Nacional) cuyas obras han estado entre las mejores producidas en los últimos 20 años, había llevado a la industria cinematográfica a su "Segunda Edad de Oro" durante los años 70. Desafiante ante el mercantilismo flagrante de la industria, Bernal había dejado deliberadamente la profesión, prefiriendo trabajar en anuncios de películas y comprometiéndose únicamente a la realización de dos nuevas películas durante el periodo que siguió al cese autoimpuesto, a saber, **Sólo te quiero a ti** (*Mahal Kita, Walang Iba*, 1992) y **Wating** (*Wating*, 1994). Su muerte repentina en 1996 supuso prácticamente la muerte de la industria, ya que, con él, el cine filipino había perdido a dos de sus mejores artistas cinematográficos en un espacio de cinco años.

Dado que la suerte de la industria cinematográfica ha estado inextricablemente unida al destino político del país, el fenomenal ascenso al poder de Joseph Estrada en 1998, año del centenario, marcó el comienzo de un periodo esperanzador para una serie de reformas muy necesarias que aliviarían la crisis de la industria. El propio presidente de la nación formaba parte de la industria cinematográfica local, habiéndose labrado una carrera como actor, productor y líder industrial que le valdría de pasaporte para una estrategia política. Lamentablemente, las reformas prometidas nunca se materializaron y los apenas dos años y medio que estuvo como presidente estuvieron rodeados de una rapiña generalizada y una profunda crisis económica que, indudablemente, dieron lugar al Segundo Poder Popular que terminaría con su destitución en enero de 2001.

En 1998, la industria cinematográfica del país arrojó una producción de 145 películas realizadas por grandes estudios y unidades cuasi-independientes. Entre ellas, había dos películas sobre el héroe nacional José Rizal que, por cierto, constituían ya la tercera y cuarta películas realizadas sobre su vida -siendo las dos anteriores **José Rizal - La vida de un héroe** (*Jose Rizal - Ang Buhay ng Isang Bayani*), estrenada en formato de vídeo en 1996, y **Rizal en Dapitan** (*Rizal sa Dapitan*), de Tikoy Aguiluz, estrenada en 1997-.

José Rizal (*Jose Rizal*, 1998), la tercera y más ambiciosa película biográfica sobre el héroe nacional, estrenada a tiempo para el centésimo aniversario de la independencia del país, es, hasta la fecha, la película filipina más cara, realizada con la friolera de 80 millones

de pesos y financiada por la Comisión Nacional para el Centenario. Dirigida por Marilou Diaz-Abaya, la película fue tanto venerada como desdeñada por los críticos que, o bien la encontraban ejemplar, o bien muy descuidada en su ejecución.

La otra película, **Sisa** (*Sisa*, 1998), escrita y dirigida por Mario O'Hara, contemporáneo de Brocka, está basada en la premisa de que, de hecho, Rizal había sido el padre del hijo de Sisa. Basada originalmente en el personaje de Rizal de su novela *Noli Me Tangere*, Sisa es retratada como su amante, mujer y alma gemela. La película es resultado de la práctica cinematográfica conocida como *pito-pito* (literalmente, siete-siete), originada por una conocida productora que quería recuperar su inversión limitando el periodo de producción a tan sólo siete días, con lo que el presupuesto se redujo a 2 millones de pesos.

El último proyecto cinematográfico sobre Rizal llegó con retraso en 1999: **El héroe del Tercer Mundo** (*Bayanung Third World*), que fue producida y dirigida por Mike de Leon, un realizador que había estado inactivo durante largo tiempo. Rodada en blanco y negro, la película ofrece una visión desconcertantemente satírica que hurga en la controversia que rodea a la retractación de Rizal, a la vez que expone las facetas hasta ahora desconocidas de su personalidad.

De manera prometedora, 1998 fue testigo del estreno de dos películas excepcionales: **Niño, niño, ¿cómo fuiste concebido?** (*Bata, Bata, Paano Ka Ginawa?*) y **Serafin Geronimo: el criminal del Barrio de Concepción** (*Serafin Geronimo: Kriminal ng Barrio Concepcion*). La primera, dirigida por Chito Rono y basada en una premiada novela feminista, se reveló posteriormente como la mejor película para los tres organismos que otorgan premios cinematográficos en el país, y finalmente resultó ser la mejor película de los años 90 en una encuesta realizada por un grupo de estudiantes de cine de la Universidad de Filipinas.

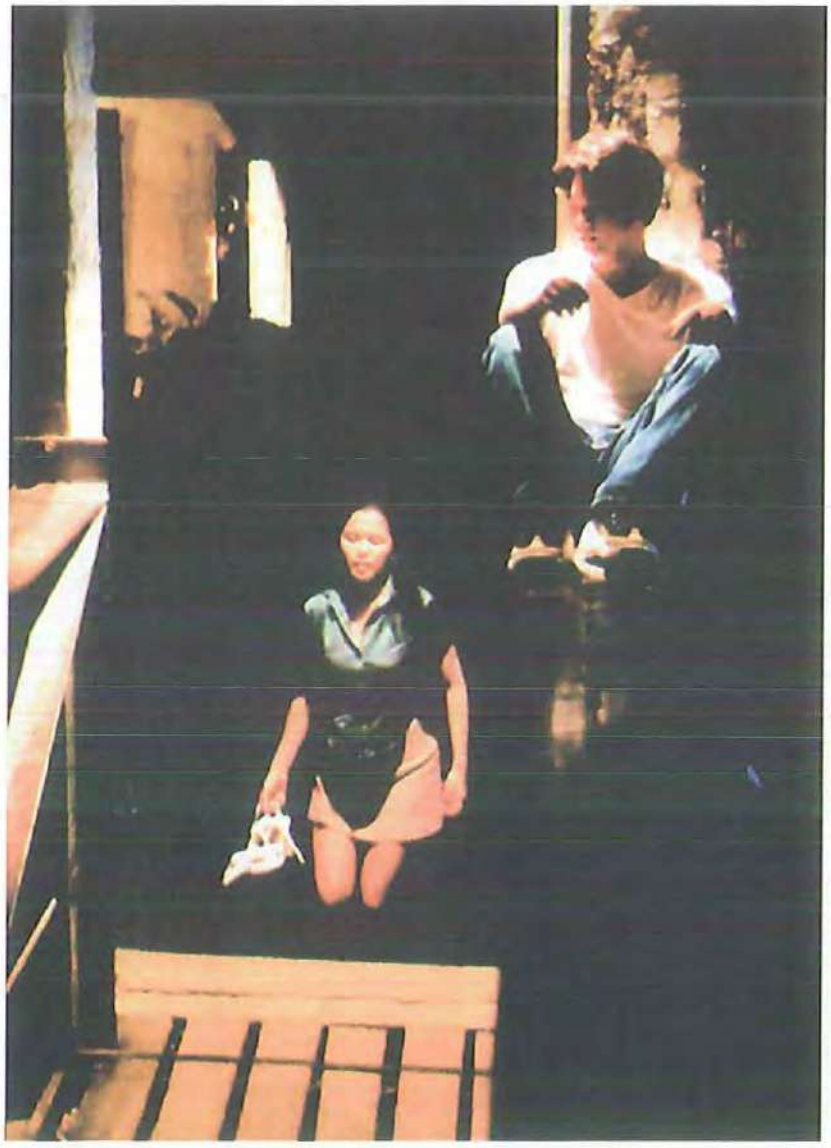
La segunda, escrita y dirigida por Lav Diaz, está basada en un guión propio premiado en el concurso anual de guiones de la Fundación para el Desarrollo Cinematográfico de Filipinas. La película de Diaz, que analiza las raíces del crimen y del comportamiento criminal, fue elegida como participante filipina por el programador del Festival Internacional de Cine de Toronto, David Overbey. Fue exhibida también como película participante en el Festival Internacional de Cine de Hong Kong de 1999, donde estuvo a punto de ganar el Premio de la Crítica de FIPRESCI a los nuevos realizadores.

Serafin Geronimo: el criminal del Barrio de Concepción

Otros directores filipinos que entraron con éxito en el circuito de los festivales internacionales de cine fueron Joel Lamangan, cuya **La historia de Flor Contemplación** (*The Flor Contemplacion Story*, 1995) fue declarada mejor película del Festival de Cine de El Cairo; Carlos Siguion-Reyna, cuyas películas **Llámame alegría** (*Ligaya ang Itawag Mo Sa Akin*, 1997), **Ayer, niños** (*Kahapon, May Dalawang Bata*, 1999) y **Azucena** (*Azucena*, 2000) habían formado parte también de festivales de cine extranjeros; y Marilou Diaz-Abaya, quien, al igual que Siguion-Reyna, mostró sus pelí-

culas **José Rizal** y **El ombligo del mar** (*Sa Pusod ng Dagat*, 1997) en el Festival de Cine de Berlín.

Otro nuevo realizador que obtuvo el favor de la crítica fue Jeffrey Jeturian, cuya primera película, **La cola del agua** (*Pila Balde*, 2000), se convirtió en una de las favoritas del derby anual de premios nacionales. Exhibida en el Primer Festival Internacional de Cine Anual Cinemanila, organizado por Tikoy Aguiluz, y situada en un barrio de chabolas alrededor de una urbanización de viviendas protegidas de clase media, **La cola del agua** se interesa por la rutina de la vida de la clase trabajadora y la política de sexos en medio de la injusta distribución de agua de esta comunidad. Su actriz protagonista, Ana Capri, ganó el premio a la mejor actriz en el citado festival, compartiendo honores con la actriz indonesia Christine Hakim por **La hoja sobre la almohada** (*Daun Di Atas Bantal*, 1999), que obtuvo el Gran Premio bautizado en honor a Lino Brocka.



La cola del agua

Otro director que continuó dando que hablar en el circuito de los festivales de cine internacionales fue Gil Portes, cuya **La cometa** (*Saranggola*, 1999) se convirtió en la mejor película del Festival de Cine de Manila de 1998, antes de que se exhibiera en festivales extranjeros. Inspirada en cierta forma en un hecho real que llevó al asesinato de un chico inocente a manos de la policía, **La cometa** deja clara su postura en cuanto a la necesidad de controlar las armas y el abuso policial, dos temas que han agravado el desmoronamiento de la paz y el orden nacionales. El resto de películas de Portes ahondaban también en temas actuales, como es el caso del enfoque medioambiental de **Mulanay** (1996) y **Puerto Princesa** y la postura pro-*gay* de **Miguel/Michelle** (1998) y **Markova: Comfort Gay**.

El año 1999 marcó el comienzo de una nueva ola de películas orientadas al sexo y de bajo presupuesto que, a pesar de los cacareados esfuerzos del conglomerado de productoras de primera fila (Star Cinema y GMA Films), siguió a la política de liberalización de la nueva encargada de la

censura, Armida Siguion-Reyna, a su vez responsable de una productora cuya producción le había colocado en una situación moralmente insostenible a la vista de las protestas de ciudadanos indignados y liderados por el sector religioso ultraconservador. Acosada por grupos procedentes de diversos sectores que pedían su dimisión a gritos, ella, sin embargo, se mantuvo en sus trece, asegurando que sólo el Presidente podría destituirla de su cargo.

El quid de la cuestión estaba en **Seda** (*Sutla*), producida por la empresa de su hermano, Millennium Cinema, y en una serie de películas de porno blando como **Asolada** (*Warat*, 2000), **Scorpio Nights 2** (*Scorpio Nights 2*), **Berenjena** (*Talong*) y **Ahora reina burlesca** (*Burlesk Queen Ngayon*).

El asunto de la pornografía en el cine no dejaba de ser un tema candente que, más tarde, retomaría el órgano legislativo nacional, que estimaría conveniente imponer la disciplina al MTRCB reteniéndole la asignación gubernamental. Aunque posteriormente el revuelo causado por el proceso de destitución que salpicaría al mismísimo presidente Estrada desvió el tema, éste continuaría acosando al resto de la industria cuando otra película controvertida, **Live Show** (*Live Show*, 2000, titulada anteriormente "Toro"), volvió a encender la chispa del clamor popular tras su estreno este año por la nueva MTRCB, dirigida ahora por el académico Nicanor Tiongson.

El gran triunfador del año milenario fue un realizador independiente, Raymond Red, cuyo cortometraje **Sombras** (*Anino*, 2000), recibió la Palma de Oro del pasado Festival de Cine de Cannes. Se trataba de los máximos honores jamás recibidos por un filipino que había hecho dos largometrajes -**Patriotas** (*Bayani*, 1992) y **Sakay** (*Sakay*, 1993)- y una serie de cortometrajes, todos ellos aderezados con su ingenio y humor negro característicos. El corto premiado de Red, que tiene una duración de 12 minutos, es una parábola de la actual sociedad filipina que reproduce con elocuencia el dilema moral de un pueblo al borde de la ruina y que camina por la delgada línea de la supervivencia en medio de una miseria y una impotencia absolutas.

La victoria de Red simboliza la lucha de los directores independientes en su búsqueda de formas alternativas de hacer y distribuir sus películas, descubriendo en el camino el vasto potencial de la última tecnología en vídeo. La respuesta vino de la mano del vídeo digital, una modalidad lejos de la perfección pero que puede librar a los realizadores de países del Tercer Mundo de todo lo que acompaña al brillo de Hollywood.

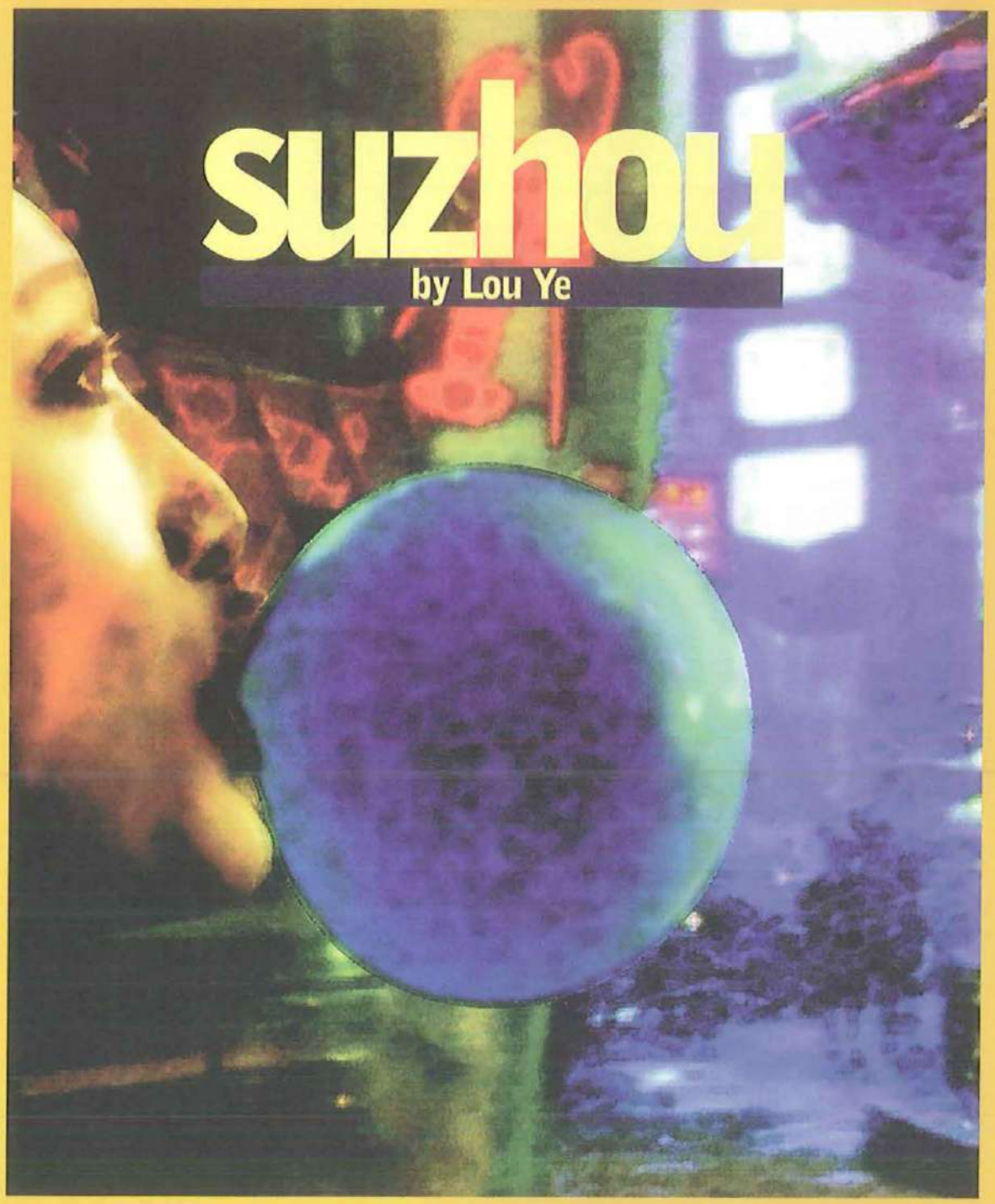
Saliendo en defensa de la revolución digital que se está expandiendo por todo el mundo, Jon Red, hermano de Raymond Red, utilizó una cámara Sony VX 1000 Mini DV para filmar **Naturalezas muertas** (*Still Lives*), una incursión de 100 minutos en las vidas de gente encerrada en un mundo fabricado por ella misma. Con un uso inteligente del DV y explotando a actores de la industria dominante, Red ha animado a una multitud de audaces realizadores a probar la relativamente más barata tecnología DV.

Tres directores se asociaron para producir en formato DV tres películas de 30 a 45 minutos, la serie "Motel", utilizando una cámara prestada e invirtiendo sus propios

Patriotas

ahorros. El tríptico -**Bandido** (*Desperado*), de Nonoy Dadivas; **Mi piruleta de niño** (*My Boy Lollipop*), de Ed Lejano; y **Sexo adolescente** (*Teen Sex*), de Chuck Escasa- se introduce en una amplia gama de escenarios situados todos ellos en un motel. El único problema al que se enfrentan estos realizadores es el coste relativamente alto de convertir el vídeo en película, utilizando el mismo formato de película que las salas comerciales. A pesar de los enormes costos que supone estrenar sus trabajos en el circuito tradicional, muchos directores jóvenes están empezando a pasarse al DV como alternativa al formato aceptado por el cine comercial.

La industria cinematográfica local está aún asediada por multitud de problemas que reflejan claramente su carácter de industria dividida, un espejo macrocósmico de la sociedad filipina marcado por la inestabilidad general del Estado que, de otra manera, debería trazar su crecimiento y evolución. Más que los paliativos ofrecidos por el gobierno en forma de incentivos fiscales y subvenciones a una industria debilitada, lo que el cine filipino necesita con urgencia a estas alturas de la historia es una revisión seria de sí mismo y, una vez hecho esto, que se le devuelva finalmente su potencial como medio de mostrar una realidad social que no se puede ignorar, por muy dura que ésta sea. Se trata de la última frontera de esperanza y supervivencia que le queda al cine filipino mientras se prepara para los tiempos difíciles que están aún por llegar.



Miradas de Oriente

Sesenta y cinco realizadores contemporáneos

Alberto Elena

El presente diccionario recoge las filmografías -acompañadas por sintéticas notas críticas- de sesenta y cinco cineastas activos en Asia Oriental durante los años ochenta y noventa, cuya obra constituye en alguna medida un compendio significativo de la producción en una decena de países de la región. Por razones de espacio no se han incluido cortometrajes, aunque sí mediometrajes significativos, trabajos en vídeo y producciones de televisión (de las que, sin embargo, no ha sido posible en algunos casos determinar su duración). Junto a los títulos originales se ofrecen entre paréntesis o bien las traducciones literales de los mismos, o bien de los títulos con que han venido circulando habitualmente a escala internacional, salvo en aquellos pocos casos de filmes estrenados en España o distribuidos comercialmente en vídeo o DVD, en que el título de estreno figura resaltado por un asterisco. En el caso de las producciones de Hong Kong y Taiwán, normalmente dotadas también de un título en inglés, éste se recoge junto al título original. En otras circunstancias, una duplicación de títulos originales indica que se trata de una coproducción. En algunos, muy contados, casos no ha sido posible ofrecer el título original, figurando en castellano entre paréntesis la traducción de alguno de los que internacionalmente se han manejado. La ordenación alfabética de los nombres se ha hecho conforme a las prácticas habituales en los distintos países de origen, apareciendo en mayúsculas los apellidos o nombres artísticos con que son conocidos los diversos cineastas. Por último, el país que figura bajo sus nombres no hace necesariamente referencia al lugar de nacimiento (circunstancia que se aclara en el texto, de ser preciso), sino a aquél en que se ha desarrollado preferentemente su carrera.

NOTA:

Estoy en deuda con algunos amigos y colegas por haberme suministrado generosamente algunas elusivas informaciones: Nick Deocampo, Natalia Pérez Galdós y Beata Szykulska han de ser necesariamente mencionados aquí por su precisa y desinteresada colaboración. A Taciana Fisac, directora del Centro de Estudios de Asia Oriental (CEAO) de la Universidad Autónoma de Madrid, he de agradecer muy particularmente las facilidades institucionales brindadas en todo momento y -no menos- la propia disponibilidad personal de que hiciera gala. Siempre dentro del CEAO, Leila Fernández-Stembridge y Ana Goy constituyen capítulo aparte no sólo por soportar estoicamente mis requerimientos, sino por responder a los mismos con una insólita mezcla de amabilidad y eficacia.

AOYAMA Shinji

(Japón, n. 1965)

1995: **Kyokasho ni Nai!** (¡No está en los libros!) [TV]. 1996: **Helpless** (Indefensos); **Waga Mune ni Kyoki Ari** (Un arma en mi corazón); **Chinpira** (El aprendiz de gángster). 1997: **Wild Life** (Vida salvaje); **Tsumetai Chi** (Sangre fría). 1999: **Sheidi Gurobu** (Bosque umbrío / Shady Grove); **Embamingu** (Embalsamamiento). 2000: **Roji-e** (En el callejón); **Eureka** (Eureka). 2001: **Desert Moon** (Luna desierta).

Prolífico realizador en super 8 durante sus años de estudiante en la Universidad de Rikkyo, al tiempo que se mostraba igualmente activo al frente de una banda de *rock*, Aoyama dará sus primeros pasos en la industria como ayudante de dirección junto a diversos cineastas japoneses y extranjeros. Su primer largometraje, **Indefensos**, llamó de inmediato la atención por su implacable -y violenta- aproximación al manido tema de la juventud a la deriva, aunque ni **Un arma en mi corazón** (rodada directamente en vídeo y que gozó de muy escasa circulación) ni **El aprendiz de gángster** acertaron a revalidar las promesas encerradas en aquél. Serán **Vida salvaje**, de nuevo una historia de jóvenes marginales envueltos en turbios asuntos de *yakuza*, y **Sangre fría**, un *thriller* más depurado, los filmes que certifiquen una mayor madurez expresiva en Aoyama. **En el callejón** constituye, sin embargo, un atípico experimento en su carrera: documental dramatizado sobre el escritor Kenji Nakagami, fallecido en plena juventud, el film no deja por ello de entroncar con algunas de las habituales preocupaciones existenciales del cineasta. **Eureka**, su film más celebrado hasta la fecha, es un drama psicológico -concebido a la vez como *road movie* y viaje interior- centrado en los duraderos efectos de un hecho violento del que son testigos dos niños y parece confirmar la voluntad de Aoyama por cambiar de registro con respecto a las violentas, pero acaso demasiado planas, historias de jóvenes desarraigados que marcaran el comienzo de su carrera.

CHAN, Fruit

(Hong Kong, n. 1959)

1991: **Da Nao Guang Chang Long / Finale in Blood** (Final sangriento). 1997: **Xianggang Zhizao / Made in Hong Kong** (Hecho en Hong Kong). 1998: **Qunian Yanhua Tebie Duo / The Longest Summer** (El verano más largo). 1999: **Xilu Xiang / Little Cheung** (El pequeño Cheung). 2000: **Liulian Piao Piao / Durian, Durian** (Durian, Durian). 2001: **Heung Gong Yau Gok Hor Lei Wood / Hollywood Hong Kong** (Hollywood Hong Kong).

Nacido en Cantón, pero instalado con toda su familia en Hong Kong cuando apenas contaba diez años, Fruit Chan (Chan Kuo) estudiará guión y realización en el Hong Kong Film Culture Centre antes de trabajar como ayudante de dirección en numerosas producciones durante la década de los ochenta. Su debut pasa absolutamente desapercibido, pero no así **Hecho en Hong Kong**, un brillante film galardonado en numerosos festivales de todo el mundo que, de hecho, reinventa el cine independiente en Hong Kong al ser financiado por el propio autor y rodarse en las calles de la colonia con un mínimo equipo técnico y actores en su mayor parte no profesionales. Las expectativas generadas por esta obra se verían revalidadas por **El verano más largo**, un incisivo análisis del impacto de la retrocesión de Hong Kong sobre sus ciudadanos, y **El pequeño Cheung**, oblicua mirada sobre el mismo tema en la que el rico fresco social se desgrana ante los ojos de un niño de nueve años. Su última obra hasta la fecha, **Durian, Durian**, se presenta como un díptico centrado en las figuras de una joven prostituta de la China septentrional llegada a Hong Kong en busca de dinero fácil y de una niña, hija de inmigrantes ilegales en la ciudad, cuya particular relación sirve a Chan para tejer un nuevo e incisivo discurso sobre el alcance de la retrocesión, siempre con un estilo profundamente personal y ciertamente innovador en el contexto del cine contemporáneo de Hong Kong.

CHATRI Chalerm Yukol

(Tailandia, n. 1942)

1970: (Saliendo de la oscuridad). 1972: **Karn** (Karn). 1974: (Ángel). 1975: (El último amor). 1976: (La modelo); (Casta violenta). 1977: (Te amo); (El ciudadano Thongpoon Kokpo). 1978: **Kama**. 1979: (El cielo amarillo). 1989: **Khon Liang Chang** (El guardián de elefantes). 1990: (El centro de la nación); **Nong Mia** (La canción del Chao Phraya). 1991: **Salawin** (Salawin). 1992: **Powder Road** (La ruta de la pólvora). 1994: **Nang Tas** (La esclava). 1995: **Sia Dai** (Pequeños ángeles). 1998: **Klong** (Klong). 2001: **Suriyothai** (Suriyothai).

Hijo de un aristócrata dedicado profesionalmente al cine, el príncipe Chatri recibió una esmerada educación en Australia y los Estados Unidos, renunciando a su formación como geólogo para entrar a trabajar en la productora de su padre, primero, y en la televisión, después. Aunque sus primeros trabajos se revelan meritorios por su voluntad de salir de los caminos trillados del cine comercial *thai*, ninguno de sus filmes destaca verdaderamente hasta **El guardián de elefantes**, insólito *thriller* de denuncia sobre la deforestación de los bosques de su país que no se ahorra, de paso, críticas a la rampante corrupción policial. Tras un documental hagiográfico sobre el rey Bhumibol, **El centro de la nación** (en cuya preparación invierte cuatro años y que es luego masivamente difundido por las autoridades), Chatri aborda el tema de la emigración a las grandes urbes en **La canción del Chao Phraya**, su obra más conocida y reputada hasta la fecha. Sus mayores éxitos de público llegarán, no obstante, con posterioridad gracias a filmes como **Salawin**, que evoca indirectamente las actividades de la guerrilla *karen* en el norte de Tailandia, o, sobre

todo, **Pequeños ángeles**, aproximación realista a la adicción a las drogas y la prostitución entre un grupo de jóvenes adolescentes de clase media. Sin duda el más conocido y respetado de los cineastas tailandeses, persistentemente erigido en un lúcido cronista de las traumáticas transformaciones sociales de su país, Chatri ultima en estos momentos su gran epopeya histórica, **Suriyothai**, cuyo estreno se espera para el próximo verano y que durante su largo proceso de gestación ha venido despertando las mayores expectativas.

CHEN Kaige

(China, n. 1952)

1984: **Huang Tudi** (Tierra amarilla*). 1985: **Qiangxing Qifei** (Despegue forzoso) [TV]; **Da Yuebing** (El gran desfile). 1987: **Haizi Wang** (El rey de los niños*). 1991: **Bian Zhou Bian Chang** (La vida pendiente de una cuerda). 1992: **Bawang Beiji** (Adiós a mi concubina*). 1996: **Feng Yue** (Luna tentadora*). 1999: **Jing Ke Ci Qin Wang** (El emperador y el asesino*).

Hijo del también cineasta Chen Huaikai, Chen Kaige se gradúa en 1982 con la primera promoción de la reabierta Academia de Cine de Pekín y trabaja para televisión (así como ayudante de dirección en algunas películas) antes de poder debutar como realizador en el marco de la innovadora línea de trabajo emprendida por los Estudios de Guangxi (Xi'an). El resultado es **Tierra amarilla**, considerada el auténtico detonante de la renovación del cine chino de manos de la llamada "Quinta Generación". Aunque Chen niega que la película tuviera intencionalidad política alguna, lo cierto es que ésta constituye una vigorosa crítica al mito (fomentado por el Partido) de la fulgurante expansión de la ideología comunista por la China rural en la década de los treinta. El extraordinario rigor estético y formal de que hace gala el film no comparece en **El gran desfile** -cuestionada desde todos los flancos y sometida a diversas modificaciones por la censura-, pero sí en **El rey de los niños**, todavía hoy uno de sus filmes más personales: basada en la novela de uno de sus compañeros en Yunan durante la Revolución Cultural, la película -centrada en la figura de un maestro enviado al campo durante dicho periodo, que prefiere fomentar la reflexión en lugar de transmitir las consignas políticas al uso- sin duda incorpora numerosas vivencias del propio realizador. Aunque **La vida pendiente de una cuerda** se revela mucho más hermética en su voluntad de erigirse en una reflexión crítica sobre el conflicto entre lo viejo y lo nuevo en China, **Adiós a mi concubina** opta en cambio por la transparencia y un mayor clasicismo para abordar cincuenta años de la historia de China al hilo de la historia de dos alumnos de la escuela de ópera de Pekín, procedentes de capas sociales muy diferentes. Al gran éxito de este film sucede, no obstante, el severo tropiezo de **Luna tentadora**, y Chen -aparentemente desorientado en este punto de su carrera- se embarca en una millonaria superproducción histórica sobre el emperador Ying Zheng, ciertamente brillante pero acaso también excesivamente impersonal para quien otrora fuera el gran motor de la renovación del cine chino.

CHERD Songsri

(Tailandia)

1966: **Noh-sah**. 1967: **Mekala**. 1968: **Ok-toranee**. 1969: **Payasoke**. 1970: **Lampoo; Khan-chai-bod**. 1971: **Poh-pla-lai**. 1973: **Kwam Rak** (Amor). 1976: **Poh-kai-chae**. 1979: **Prae Kaow** (La cicatriz). 1980: **Loed Supan** (La sangre de Supan). 1981: **Poh-pla-lai**. 1983: **Puen Paeng** (Puen y Paeng). 1987: **Ploy Talay** (La joya del abismo). 1990: **Tawipop** (Los dos mundos). 1992: **The Tree of Life** (El árbol de la vida) [episodio del film **Southern Winds** (Vientos del sur); co-dir., Slamet Rahardjo, Mike de Leon y Shoji Kogami]. 1994: **Amdaeng Muen Kap Nai Rid** (Amdaeng Muen y Nai Rid). 1995: **Ruen Ma Yu Ra** (La casa del pavo real). 2000: **Kanglang Phap** (Bajo el retrato).

Aficionado al cine desde muy joven, Cherd Songsri edita por su cuenta una modesta revista de cine hasta que en 1966 logra debutar con un film rodado en 16 mm., hecho a la sazón más que habitual en Tailandia. En 1972 marcha a los Estados Unidos para estudiar cine en la Universidad de California en Los Ángeles y a su regreso consigue rodar por vez primera en 35 mm. su film **Amor**. La carrera de Cherd, invariablemente productor de sus propias películas, conocerá su punto álgido con **La cicatriz**, trágica historia de amor ambientada en los años treinta que se convierte en un extraordinario éxito de público y crítica en Tailandia. Animado por este éxito, tratará de repetirlo con **Puen y Paeng**, otro film romántico que sin embargo no tiene la repercusión de **La cicatriz**, y **Los dos mundos**, que supone en cambio un nuevo éxito en su carrera, combinando elementos sentimentales y fantásticos en una obra muy del gusto del público del sudeste asiático. **Amdaeng Muen y Nai Rid** apunta en una dirección distinta, centrándose en la figura de una pionera del feminismo en la Tailandia de la segunda mitad del siglo XIX, pero el análisis histórico aparecece excesivamente desdibujado bajo los componentes melodramáticos. Con sus dos últimos filmes, **La casa del pavo real**, una historia fantástica a caballo entre dos épocas, y **Bajo el retrato**, historia de amor contrariado entre una pareja a la que separa una importante diferencia de edad, Cherd parece no obstante haber recuperado su mejor forma y volver a figurar entre los más creativos cineastas *thais*.

CHIONGLO, Mel

(Filipinas, n. 1946)

1981: **Playgirl** (Playgirl). 1982: **Anak** (El niño). 1984: **Sinner or Saint** (Santo o pecador). 1985: **Company of Women** (Compañía de mujeres); **Bomba Arienda** (Bomba Arienda). 1986: **Nasaan ka Nang Kailangan Kita** (¿Dón-

de estabas cuando te necesitaba?). 1987: **Sana Mahalin mo Ako** (Espero que me sigas amando). 1992: **Lucia** (Lucia). 1994: **Sibak** (Midnight Dancers*). 1996: **Lahar** (Lava). 1999: **Burlesk King** (El rey de la revista).

Formado como actor en los Estados Unidos, donde fue alumno de Lee Strasberg, Chionglo entrará en cambio en la industria cinematográfica filipina como decorador y guionista. Colaborador de Lino Brocka en distintas ocasiones, Chionglo tratará a la muerte de éste (1991) de mantener vivo el espíritu crítico de su cine: aunque su filmografía contaba ya con varios títulos de escaso relieve, **Lucia** marcará un significativo cambio de rumbo hacia la más provocativa crónica social. Pero será **Midnight Dancers**, cuyo guión se debe a otro de los habituales colaboradores de Brocka, Ricky Lee, y que sin duda remite a un conocido film del maestro, **Macho Dancer** (1987), el que -beneficiándose de la mayor permisividad de la censura del momento- genere una intensa controversia en las Filipinas y asegure a la película una amplia circulación internacional. Aproximación a la subcultura *gay* de Manila en forma de crónica familiar, **Midnight Dancers** suscitará una especie de revisitación con **El rey de la revista**, obra en la que sin embargo emergen a la superficie nuevas inquietudes al hilo de la búsqueda de su padre por parte de un joven homosexual filipino-americano y los problemas de identidad parecen prevalecer sobre los apuntes sociales.

DANG Nhat Minh

(Vietnam, n. 1938)

1971: **Chi Nhung** (Chi Nhung). 1973: **Nhung Ngoi Sao Tren Bien** (Las estrellas del mar). 1976: **Ngay Mua Cuoi Nam** (El último día de lluvia). 1982: **Thi Xa Trong Tam Tay** (La ciudad en sus manos). 1985: **Bao Gio Cho Den Thang Muoi** (Cuando llegue el décimo mes). 1987: **Co Gai Tren Song** (La muchacha del río). 1989: **Chi Mot Nguoi Con Song** (Un hombre solo). 1994: **Tro Ve** (El regreso). 1995: **Thuong Nho Dong Que** (Nostalgia por el terruño). 1997: **Ha Nôi, Mua Dong 1946** (Hanoi, invierno de 1946). 2000: **Mua Oi** (La casa de las guayabas).

Estudiante de ruso, Dang pasa un año perfeccionando dicha lengua en la Unión Soviética y a su regreso a Vietnam encuentra trabajo como traductor en la Escuela de Cine: su interés por el Séptimo Arte nace casualmente al tener que traducir, por razones estrictamente profesionales, los trabajos de los grandes teóricos soviéticos. Tras rodar algunos documentales didácticos en los años sesenta, su debut en el cine de ficción tiene lugar con tres largometrajes de encargo poco relevantes. Sin embargo, **La ciudad en sus manos**, penetrante visión de los conflictos chino-vietnamitas estructurada a base de *flashbacks* y audaces metáforas, revela a un cineasta dotado de una fuerte personalidad: aunque Dang lo consideraría por largo tiempo su film preferido, resultó excesivamente hermético para los espectadores locales y fue un fracaso comercial. Sus siguientes películas, **Cuando llegue el décimo mes** y **La muchacha del río**, mucho más asequibles, sintonizarán plenamente con su público al tiempo que constituyen ricas indagaciones sobre la frustración y el dolor de la postguerra en un país que no ha logrado en modo alguno restañar sus heridas. Y así, mientras que **Un hombre solo** o **Hanoi, invierno de 1946** nacen como lúcidas indagaciones históricas, **El regreso**, **Nostalgia por el terruño** y la que por el momento puede considerarse su obra maestra, **La casa de las guayabas**, continúan ofreciendo una ajustada y sensible radiografía de una sociedad profundamente convulsa y desencantada, consagrando sin duda alguna a su autor como uno de los cineastas más interesantes del Sudeste Asiático.

DE LEON, Mike

(Filipinas, n. 1947)

1976: **Itim** (Negro). 1977: **Kung mangarap ka't magising** (Si estás soñando y despiertas). 1980: **Kakaba-kaba ka ba?** (¿Latirá más deprisa tu corazón?). 1981: **Batch 81** (Grupo 81); **Kisapmata** (Parpadeo). 1984: **Sangandaan / Sister Stella L.** (Cruces / Sor Stella L.); **Signos** [MM]. 1985: **Hindi nahahati ang langit** (El cielo no se puede dividir). 1992: **Aliwan Paradise** (El paraíso de Aliwan) [episodio del film **Southern Winds** (Vientos del sur); co-dir., Slamet Rahardjo, Cherd Songsri y Shoji Kogami]. 1999: **Bayanung Third World** (El héroe del Tercer Mundo) [co-dir., Clodualdo Del Mundo].

Nacido en el seno de una familia relacionada con la industria del cine, Mike de Leon se interesa tempranamente por la fotografía y -tras cursar distintos estudios especializados en el extranjero- dirige desde 1975 un laboratorio cinematográfico, al tiempo que debuta como productor y director de fotografía en películas de diferentes realizadores (entre ellos, Lino Brocka). Sólo un año después rueda su *opera prima*, **Negro**, un interesante policiaco sobre el trasfondo de la imagineria católica filipina. Su auténtica revelación no llegará, sin embargo, hasta 1981 con la realización de **Grupo 81** y **Parpadeo**: si **Grupo 81** es una denuncia de las actividades de las fraternidades parafascistas a la sazón activas en la Universidad de Manila, **Parpadeo** -un film muy superior- es una dura historia criminal centrada en la figura de un policía retirado, padre posesivo que acabará suicidándose tras matar a toda su familia, así como al tenaz pretendiente de su idolatrada hija. Tres años después De Leon se supera a sí mismo con **Cruces / Sor Stella L.**, excelente film político sobre la toma de conciencia de una monja católica a raíz del estallido de una huelga en una refinería, que se cuenta entre las mejores películas del "nuevo cine" filipino. Sin embargo, su carrera no encuentra la continuidad deseada y permanece durante largo tiempo inactivo, regresando tras las cámaras en 1999 con **El héroe del Tercer Mundo**, una incisiva y desmitificadora aproximación a la figura de José Rizal, el gran héroe nacional filipino, con ocasión de los fastos del centenario de su muerte.

DIAZ, Lav

(Filipinas, n. 1958)

1994: **Sarungbanggi ni Alice** (Las noches de Alice). 1998: **Burger Boys** (Los chicos de las hamburguesas); **Serafin Geronimo: Kriminal ng Barrio Concepcion** (Serafin Geronimo: el criminal del Barrio de Concepción). 1999: **Ang Ebolusyon ni Ray Gallardo** (La evolución de Ray Gallardo). 2000: **Huwad sa Ilalim ng Buwan** (Desnuda bajo la luna).

Licenciado en Ciencias Económicas, Lav Diaz (Lavrente Diaz) trabaja originalmente como guitarrista, crítico musical y escritor de *komiks*, antes de pasar -a mediados de los ochenta- a escribir guiones para televisión y cine, así como rodar algunos cortos en super 8 y vídeo. Tras una dilatada estancia en Nueva York (1993-1997), donde inicia su personal proyecto **La evolución de Ray Gallardo** (un film experimental en 16 mm., todavía inconcluso según algunas fuentes), Diaz regresa a Filipinas y no tarda en rodar su primer largometraje profesional, **Los chicos de las hamburguesas**, una comedia de gángsters adolescentes que en nada prefigura el tono sombrío de su inminente **Serafin Geronimo: el criminal del Barrio Concepcion**. Aparentemente inspirado en Dostoievsky, este desasosegante *film noir* da verdaderamente la medida de las posibilidades de Diaz como perpetuador de la herencia de Lino Brocka y la tradición crítica del cine filipino de los setenta. **Desnuda bajo la luna**, un denso melodrama familiar en el que el sexo es inteligentemente utilizado como arma arrojadiza y dotado de una fuerte carga crítica, se revela como su mejor trabajo y es el que le confiere una mayor proyección internacional.

DIAZ-ABAYA, Marilou

(Filipinas, n. 1955)

1980: **Tanikala** (La cadena); **Brutal** (Brutal). 1981: **Boystown** (La ciudad de los muchachos); **Macho Gigolo** (Macho Gigolo). 1983: **Moral** (Moral), **Minsan Hagkan Ang Nakaraan** (El beso del pasado). 1984: **Karnal** (Carnal). 1985: **Alyas Baby Tsina** (Alias Baby Tsina). 1986: **Sensual** (Sensual). 1993: **Kung Akoy Iiwan Mo** (Si tú me dejaras). 1994: **Ika - 11 Utos** (El undécimo mandamiento). 1995: **Ipaglaban Mo** (Proteger su honor). 1996: **May Nagmamahal Sa Iyo** (Madre e hijo). 1997: **Milagros** (Milagros); **Sa Pusod ng Dagat** (El ombligo del mar). 1998: **Jose Rizal** (José Rizal). 1999: **Muro-ami** (Muro-ami).

Licenciada en Comunicación, Marilou Diaz-Abaya estudia posteriormente cine en los Estados Unidos y Gran Bretaña, incorporándose de inmediato a la industria local tras su regreso a Filipinas y comenzando también en 1982 su actividad docente en el Ateneo de Manila. Ninguno de sus primeros filmes resulta verdaderamente destacable, pese a la crudeza de sus temas, la valentía de sus planteamientos y una cierta militancia feminista, pero tras un largo paréntesis consagrado a la realización de programas de televisión (1986-1993) la carrera de Diaz-Abaya entra en una nueva y más personal etapa. Aferrada siempre a la estructura y las convenciones del melodrama, la realizadora -a la manera de su maestro e inspirador, Ishmael Bernal- se las ingenia en películas como **Si tú me dejaras**, **Proteger su honor** o **Madre e hijo** para trascender el material de partida en una dirección socialmente más incisiva. **Milagros**, probablemente su mejor película, evidencia una vena más experimental que, no obstante, su cine posterior no cultivará. En efecto, tras **El ombligo del mar** -un film todavía próximo a sus habituales planteamientos en esos años- Diaz-Abaya se embarca en una esforzada superproducción destinada a conmemorar el centenario de la muerte del gran héroe nacional, **José Rizal**, y en un convencional trabajo ambientado en el mundo de los pescadores de los arrecifes de coral, **Muro-ami**, que toma su título del nombre de una tradicional técnica pesquera importada de Japón.

EUTHANA Mukdasnit

(Tailandia, n. 1952)

1978: **Thepthida Bar 21** (El ángel del Bar 21). 1980: **Fai Narok Khum Logun** (Los fuegos del infierno). 1981: **Thepthida Ron-Ngarn** (Fábrica de ángeles). 1982: **Ngern Ngern Ngern** (Dinero, dinero, dinero). 1984: **Nampoo** (Nampoo). 1985: **Peesuea Lae Dokmai** (Las mariposas y las flores). 1987: **Langkha Daeng** (El tejado rojo). 1991: **Withee Khon Kla** (La senda de los valientes). 1996: **Khoo Kham** (Atardecer en el Chao Phraya). 2000: **Yuwachon Taharn... Term Bai Rop** (Soldados adolescentes).

Formado inicialmente como periodista, Euthana abandonó tal actividad para cursar estudios de Arte Dramático y convertirse poco después, en 1974, en ayudante del príncipe Chatri Chalerm Yukol. Aun no interesándole en exceso el cine, poco a poco se familiariza con el nuevo medio y decide probar fortuna como realizador, rodando su *opera prima* en 1976. A lo largo de su carrera -que simultaneará con numerosos montajes teatrales y musicales- Euthana hará gala de una gran versatilidad en el tratamiento de temáticas muy diversas, alternando filmes abiertamente comerciales como **Fábrica de ángeles** o **El tejado rojo** con otros más personales como **Nampoo** o **Las mariposas y las flores**. Y si en esta última obra Euthana abordaba por vez primera en el cine *thai* el problema de la marginación de la minoría musulmana, **La senda de los valientes** constituirá a su vez un insólito acercamiento cuasi-etnográfico a las sociedades tribales del norte del país. Pero el film más ambicioso del realizador es sin duda **Atardecer en el Chao Phraya**, una epopeya romántica ambientada bajo la ocupación japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. Gran éxito popular, la película parece alejar sin embargo a Euthana de los planteamientos que hicieran de él uno de los renovadores del cine *thai* en las décadas anteriores, impresión que confirma parcialmente su reciente film histórico **Soldados adolescentes**, por más que en este caso ofrezca un insólito discurso revisionista no exento de implicaciones políticas.

HARADA Masato

(Japón, n. 1949)

1979: **Saraba Eiga no Tomoyo: Indian Samaa** (Adiós, cinefilia: verano indio).1984: **Uindii** (Ventoso). 1985: **Toosha 1/250 Byo** (Una foto tirada a 1/250 de segundo) [TV]; **Hungry** (Hambriento). 1986: **O-nyan Ko Za Muuvi: Kiki Ippatsu!** (Muchachas adolescentes, la película: al borde de la crisis); **Paris-Dakar Rally 15.000 Km.** (Rally París-Dakar: 15.000 kilómetros). 1987: **Saraba Itoshiki Hitoyo** (Adiós a mi querido). 1989: **Ganheddo** (Ganheddo). 1993: **Painted Desert** (Desierto pintado). 1995: **Kamikaze Taxi** (Kamikaze Taxi); **Trouble with Nango** (Los líos de Nango). 1996: **Eiko to Kyoki / Rowing Through** (Esplendor y gloria / La regata). 1997: **Baunsu Ko-gals** (Jovencitas díscolas). 1999: **Kinyu Fusyoku Retto / Jubaku** (Corrupción financiera en el archipiélago / Hechizados). 2000: **Inugami** (Inugami).

Crítico de cine en diversas publicaciones, Harada se establece en los Estados Unidos en 1973 y allí cursa estudios de realización y guión sin por ello abandonar su dedicación periodística. De regreso a Japón, debuta con un film de gánsgters poco conocido y -tras unos comienzos más bien erráticos- encuentra en **Ganheddo** su primer éxito de público. Acercamiento al universo de la ciencia-ficción acaso excesivamente deudor de **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*; Ridley Scott, 1979) y sus secuelas, **Ganheddo** no es en ese sentido sino una primera tentativa -frustrada- de Harada por abandonar su habitual vinculación al *film noir*, como lo serán también sus dos más que discutibles incursiones norteamericanas: **Desierto pintado** y **Esplendor y gloria**. Pero, en cambio, **Kamikaze Taxi**, un vigoroso film de gángsters no exento de apuntes sociales y de fina caracterización psicológica, constituye una de las grandes obras del género rodadas en el Japón de los noventa y se erige al mismo tiempo como uno de los más nítidos testimonios de la crisis social y económica del momento. Menos lograda. **Jovencitas díscolas** combina de todas formas algunas de las características habituales de las películas de adolescentes con elementos propios del cine criminal para ofrecer una visión no menos desasosegante de un Japón fuertemente convulsionado, mientras que **Hechizados** aborda ya directamente la historia y circunstancias de un famoso escándalo financiero destapado en 1997. **Inugami**, su última película hasta la fecha, se presenta como un film fantástico completamente alejado de las temáticas habituales de Harada, pero tal voluntad de renovación no se ve correspondida sino por unos resultados moderadamente satisfactorios.

HONG Sang-soo

(Corea del Sur, n. 1960)

1996: **Daijiga Umule Pajinnal** (El día en que un cerdo cayó en el pozo). 1998: **Kangwondo eui Him** (La fuerza de la provincia de Kangdon). 2000: **Oh! Soo Jung** (¡Oh, Soo Jung! / La virgen desnudada por sus pretendientes).

Formado cinematográficamente en la Universidad de Seúl, Hong completará sus estudios en Los Ángeles, Chicago y París antes de volver a Corea e iniciar su carrera profesional como realizador de televisión y, más tarde, profesor de guión en la Universidad Nacional de las Artes. Premiado en Rotterdam, su primer largometraje, **El día en que un cerdo cayó en el pozo**, le revela de inmediato como uno de los más perceptivos cronistas sentimentales de la juventud coreana, línea en la que incide nuevamente -y aún con mejores resultados- en **La fuerza de la provincia de Kangdon**. Pero será **La virgen desnudada por sus pretendientes** (titulo internacional del original **¡Oh, Soo Jung!**, que no es sino el nombre de la protagonista, una joven técnico de televisión enfrentada a la tesitura de perder su virginidad) la obra que mejor plasme las inquietudes de Hong y que certifique asimismo la creciente complejidad estructural de sus películas. Organizada en cinco bloques, que alternan el presente con el pasado sin que las perspectivas necesariamente coincidan, **La virgen desnudada por sus pretendientes** no sólo evidencia la seguridad y la pericia narrativa de su autor, sino que sobre todo le revela como un fino observador de las complejas relaciones entre ambos sexos.

HOU Hsiao-Hsien

(Taiwán, n. 1947)

1980: **Jiushi Liuliu De Ta / Cute Girl** (Una hermosa muchacha). 1981: **Feng'er Titacai / Cheerful Wind** (Alegre brisa). 1982: **Zai Na Hepan Quing Cao Quing / Green, Green Grass of Home** (Verde era la hierba de la ribera / La verde hierba del hogar). 1983: **Erzi De Da Wan'ou / The Sandwich Man** (Un gran muñeco para su hijo / El hombre-anuncio) [episodio del film colectivo de igual título; co-dir., Wan Jen y Xhang Zhuangxiang]; **Fengkuei Lai De Ren / The Boys from Frengkuei** (Los chicos de Fengkuei). 1984: **Dongdong De Jiaqi / A Summer at Grandpa's** (Las vacaciones de Dongdong / Un verano en casa del abuelo). 1985: **Tongnian Wangshi / A Time To Live and a Time to Die** (Cosas de la infancia / Tiempo de vivir, tiempo de morir); **Lianlian Fengchen / Dust in the Wind** (Recorriendo el camino de la vida / Polvo en el viento). 1987: **Nilouhe Nüer / Daughter of the Nile** (La hija del Nilo). 1989: **Beiqing Chengsi / A City of Sadness** (Ciudad de tristeza). 1993: **Ximeng Rensheng / The Puppetmaster** (El maestro de marionetas*). 1995: **Haonan Haonü / Good Men, Good Women** (Hombres buenos, mujeres buenas). 1996: **Zaijian, Nanguo, Zaijian / Goodbye South, Goodbye** (Adiós al sur, adiós). 1998: **Hai Shang Hua / Flowers of Shanghai** (Las flores de Shanghai). 2001: **Millennium Mambo** (Millennium Mambo).

Aunque nacido en la China continental (provincia de Cantón), la familia de Hou se instaló en Taiwán cuando éste apenas contaba dos años. Tras completar sus estudios en la Academia Nacional de Arte de Taipei en 1972, Hou se integra en la industria cinematográfica local,

desempeñando los más diversos cometidos. Sus dos primeros largometrajes no pueden considerarse obras demasiado personales, por lo que cabría contemplar **La verde hierba del hogar** como el primer eslabón de una carrera que se revelará prodigiosa. **Los chicos de Fengkuei** evidencia ya muchas de las virtudes del estilo sereno y reposado de sus mejores filmes, abriéndose al mismo tiempo a un entrecortado discurso autobiográfico que reaparece en **Tiempo de vivir, tiempo de morir** y **Polvo en el viento**, su primera obra maestra indiscutible. Bajo el pretexto de narrar la promesa traicionada de una joven a su novio mientras éste cumple el servicio militar, **Polvo en el viento** constituye una magnífica mirada a la historia de la isla en los años sesenta y permite a Hou depurar notablemente su estilo mediante largos y reposados planos-secuencia. **Ciudad de tristeza** será no sólo un eslabón esencial en su trayectoria, sino el film que le consagra internacionalmente gracias al León de Oro en Venecia. Obra coral, de compleja estructura y sin concesiones al espectador, **Ciudad de tristeza** es a la vez una gran saga familiar y un rico fresco sobre la historia reciente de Taiwán, arrancando de la liberación tras la ocupación japonesa. Por su parte, **El maestro de marionetas**, una de sus obras más conocidas y apreciadas, no hace sino repetir la operación con un estilo cada vez más exigente, que aunque quizás no ofrece tan brillantes resultados en sus dos filmes sucesivos, terminará por precipitar en **Las flores de Shanghai** una de las grandes obras maestras de Hou y uno de los filmes más importantes del cine de los noventa. Precisa radiografía de una sociedad y una época -Shanghai a finales del siglo XIX-, esta penúltima obra de Hou hasta la fecha se presenta como un frío melodrama de construcción matemática que no obstante encierra fuego en su interior y cuyos resultados rayan la perfección.

HUI, Ann

(Hong Kong, n. 1947)

1978: **Below the Lion Rock** (Bajo la Roca del León) [TV]; **The Bridge** (El puente) [TV]; **Lai Ke / Boy from Vietnam** (El chico de Vietnam) [TV]. 1979: **Feng Jie / The Secret** (Loco desastre / El secreto). 1980: **Zhuang Dao Zheng / The Spooky Bunch** (El grupo de los espectros). 1981: **Hu Yue De Gushi / The Story of Woo Viet** (La historia de Woo Viet). 1982: **Touben Nuhai / Boat People** (Refugiados). 1984: **Qingcheng Zhi Lian / Love in a Fallen City** (Amor en la ciudad perdida). 1987: **Shujian Enchou Lu / Romance of Book and Sword** (El romance del libro y de la espada). 1988: **Jinye Xingguang Canlan / Starry is the Night** (La noche estrellada). 1990: **Ketu Qiuhen / Song of the Exile** (Canto del exilio). 1991: **Shanghai Jiaqi / My American Grandson** (Vacaciones en Shanghai / Mi nieto americano); **Jidao Zhuizong / The Zodiac Killers** (Los asesinos del zodíaco). 1993: **Gui Qu Lai Xi / The Prodigal's Return** (El regreso del hijo pródigo) [MM]. 1994: **Nüren Sishi / Summer Snow** (Nieve de verano). 1996: **Ah Kam / The Stunt Woman** (Ah Kam / La especialista). 1997: **Qu Ri Ku Duo / A Personal Memoir of Hong Kong: As Times Goes By** (Memoria personal de Hong Kong: el tiempo pasará) [MM; co-dir., Vincent Chui]; **Ban Sheng Yuan / Eighteen Springs** (El destino de media vida / Dieciocho primaveras). 1998: **Qian Yan Wan Yu / Ordinary Heroes** (Héroes corrientes). 2001: **Youling Renjian / Visible Secret** (Secreto visible)

Nacida en el norte de China de madre japonesa, Ann Hui (nombre en pinyin: Xu Anhua) vive en Hong Kong desde 1952 y allí se doctora en Literatura. Luego estudia cine en la London Film School y a su regreso (1975) ejerce como ayudante de dirección en numerosos filmes de artes marciales y realiza sus primeros trabajos para distintas cadenas de televisión, algunos de ellos muy celebrados en su momento. Aunque debuta en el cine comercial en 1979, no llama verdaderamente la atención hasta 1982 con **Refugiados**, un vigoroso film sobre la huída de algunos *boat people* de Vietnam con ayuda de un reportero japonés, que sería políticamente muy contestado desde algunos sectores por su negativa visión del régimen comunista del país vecino. **Amor en la ciudad perdida** confirmó las expectativas suscitadas por **Refugiados**, ofreciendo un cuadro nada complaciente de la vida en Hong Kong tras la ocupación japonesa, pero **El romance del libro y de la espada**, una irregular y ampulosa epopeya histórica, nada aportó a su trayectoria, mientras que **La noche estrellada** se cuenta entre sus mayores fracasos. En cambio, **Canto del exilio**, un film indisimuladamente autobiográfico sobre las relaciones entre una joven estudiante que regresa a Hong Kong después de varios años en el extranjero y su anciana madre, sigue siendo su mejor obra. Con posterioridad, Ann Hui ha alternado algunos filmes menores (**Vacaciones en Shanghai**, **Nieve de verano**...) con otros más ambiciosos y logrados, sobre todo **Dieciocho primaveras**, sensible melodrama sentimental ambientado en el Shanghai de los años treinta, pero con todo no parece haber sido capaz de retener el papel central que le correspondiera dentro del "nuevo cine" de Hong Kong.

ICHIKAWA Jun

(Japón, n. 1948)

1987: **Bu Su** (Fea). 1988: **Kaisha Monogatari** (Una historia de empresa). 1989: **No Raifu Kingu** (No al Rey de la Vida). 1990: **Tsugumi** (Tsugumi). 1991: **Kayo** (Kayo) [episodio del film **Goaisatsu** (Saludos); co-dir., Toshio Terada y Kaori Momoi]. 1993: **Byoin de Shinu to Iu Koto** (Morir en el hospital); **Kurepu** (Crepe) [MM]. 1995: **Tokyo Kyodai** (Chicos de Tokio). 1996: **Tokiwasu no Seishun** (Una juventud en Tokiwa). 1997: **Tokyo Yakyoku** (Serenata de Tokio). 1998: **Osaka Monogatari** (Una historia de Osaka); **Tadon to Chikuwa** (Tadon y Chikuwa).

Reputado realizador publicitario, con amplia experiencia asimismo en tareas de producción, Ichikawa decide pasar al cine comercial a mediados de los ochenta con tres filmes centrados en los problemas de la adolescencia,

que no le reportan un crédito excesivo. Sin embargo, **Morir en el hospital** -historia de varios enfermos terminales de cáncer- sorprende por su construcción rigurosa y minimalista, explícitamente emparentada con el cine de Ozu. La deuda se hace todavía más patente en **Chicos de Tokio**, una de las mejores películas de Ichikawa, en la que el legado estético del maestro cobra todavía mayor resonancia al acercarse al universo familiar que aquél transitara con profusión. Aunque **Una juventud en Tokiwa**, ajustada evocación de los años formativos de un grupo de conocidos dibujantes de *manga* a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, parece apuntar en otras direcciones, tanto **Serenata de Tokio** como **Una historia de Osaka** -con ser ambos filmes muy estimables- evidenciaron nuevamente aquella dependencia y no alcanzaron la repercusión que acaso merecían. **Tadon y Chikuwa** marca, sin embargo, un radical punto de inflexión en la obra de Ichikawa, abandonando la contención proverbial de Ozu para narrar con mayor énfasis emocional y nuevos recursos estilísticos las complejas relaciones entre sus dos jóvenes protagonistas, un frustrado taxista y un aspirante a escritor no menos fracasado. Pero sólo el curso posterior de la filmografía de Ichikawa revelará, como es lógico, si tan pronunciado giro tiene o no efectos duraderos...

IM Kwon-taek

(Corea del Sur, n. 1936)

1962: **Dumangang-a Jal Ikkora** (Adiós al río Duman); **Cheon Jaeng-gwa Noin** (El anciano en el campo de batalla). 1963: **Namja-neom an Pallyeo** (Actores disfrazados de mujeres); **Mang bu seok** (La esposa de piedra); **Shinmungo** (El tambor del trono). 1964: **Danjang Lok** (La rebelión del príncipe); **Yongmang ui Kyeulsam** (El fin del deseo); **Sipjamae Sonsaeng** (Padre de diez hijas); **Dangol Jikaksaeng** (El recién llegado); **Simnyeon Sedo** (Diez años de reinado); **Yonghwa Mama** (El vengador de la reina Yong Hwa). 1965: **Bisog e Jida** (La muerte de un confidente); **Wang-gwa Sangno** (Un falso noble). 1966: **Cheonjaeng-gwa Nyeogyosa** (La institutriz y el campo de batalla); **Beopchang-eul Ullin Oki-i** (La señorita Oki en la corte); **Naneum Wang-ida** (Soy un rey); **Nilliri** (Triángulo). 1967: **Cheongsa Cholong** (El vasallo); **Pungunui Gomgaek** (Los espadachines); **Manghyang Cheolli** (Recuperando la esposa). 1968: **Yohwa Jang Huibin** (Jang Huibin, mujer fatal); **Baramgateun Sanai** (Un hombre llamado viento); **Mongnyeo** (La mujer despierta); **Tola-on Oensonjabi** (Regreso del océano). 1969: **Shanghae Talchul** (Huida de Shanghai); **Sibo ya** (Noche de luna llena); **Sanai Samdae** (Tres generaciones); **Roe Gom** (La espada del trueno); **Hwangya ui Toksuri** (El águila salvaje); **Shinse Jom Jijauyo** (¿Puedes ayudarme?); **Bi Naerineun Gomoryeong** (Amigos y esposas). 1970: **Weolha ui Geom** (Espadas bajo la luna); **Aekunun Mr. Park** (Mr. Park, el tuerto); **Isuelmajeun Baekil Hong** (Madre soltera); **Binarineun Sonchangka** (Historia de un vagabundo); **Ke Yeoja Reul Jjochala** (Una mujer perseguida); **Bamcha-ro on Sanai** (El investigador oculto); **Bigeom** (La espada voladora); **Soknunseob-i Kin Yeoja** (Una fotografía y un asesinato). 1971: **Weonhan ui Kori En un-i Naerinda** (Nieve en la calle del rencor); **30 Nyeon Man ui Taegyol** (La crisis de los treinta años); **Weonhan ui Tu Kkobchu** (La venganza de los dos hijos); **Nareul Deo Isang Goeropijimara** (En busca del agente secreto); **Yogeom** (La mujer de la espada); **Tulijae Omoni** (El lamento de la abuela); **Myongdong Samkukchi** (Los gángsters de Myongdong). 1972: **Myongdong Chanhoksa** (Violencia en Myongdong); **Dorao on Jawa Ddonya Hal Ja** (Llegadas y salidas); **Samguk Dae Hyeob** (Empuñando la espada preciosa). 1973: **Gisaeng Obaekhwa** (Cinco camareras); **Dae Chu-gyeok** (La persecución de los bandidos); **Jabcho** (Tallos); **Jung Eon** (El testimonio). 1974: **Anaedeul ui Haengjin** (Desfile de viudas); **Ulji Aneuri** (No volveré a llorar); **Yeonhwa** (La princesa escondida); **Sok Yeonhwa** (La princesa escondida II). 1975: **Wae Geulaess-teunga** (¿Quién y por qué?); **Eoje, Oneul Keurigo Naeil** (Ayer, hoy y mañana). 1976: **Wang Sibni** (Un romance de ayer); **Maenbal ui Nungil** (Vencido por la mala suerte); **Nakdong-gang eul Euneunka** (Comando en el río Nakdong); **Anae** (Una esposa trabajadora). 1977: **Okyie Ki** (La mujer virtuosa); **Imjinrang-gwa Kye-weolhyang** (La señora Kye en la guerra de Imjin). 1978: **Sangnok Su** (El árbol perenne); **Cheo Padowie Eomma Eolgul-i** (El pequeño aventurero); **Chokpo** (Genealogía); **Kakkakodo Mongil** (Cerca pero lejos). 1979: **Naeil Tto Naeil** (Mañana de nuevo); **Shingong** (El vaso divino); **Kipparomneun Gisu** (El héroe oculto). 1980: **Pokbuin** (Una mujer rica); **Jjakko** (Persiguiendo a la muerte); **Usang ui Nunmul** (Los sinsabores de la escuela). 1981: **Mandala** (Dos monjes). 1982: **Abenko Gongsu Gundan** (Abenko, el boina verde); **Oyeomdoen Jasikdeul** (Los contaminados); **Nabipumeso Uleossda** (El vientre de la mariposa); **Angae Maeul** (La aldea de las brumas). 1983: **Pul ui Ttal** (La hija del fuego). 1984: **Heureuneun Gangmuleul Eoji Magurya** (Flujo eterno). 1985: **Gilsoddeum** (Gilsoddeum). 1986: **Ticket** (El billete); **Sibaji** (La falsa madre). 1987: **Yonsan Ilgi** (El diario del rey Yonsan). 1988: **Adada** (Adada); **Myth of Seoul** (El mito de Seúl); **Aje Aje Bara Aje** (Ven, ven, ven más arriba). 1990: **Chang-gun ui Adeul** (El hijo del general). 1991: **Chang-gun ui Adeul II** (El hijo del general II); **Kae Byok** (Regreso al paraíso). 1992: **Chang-gun ui Adeul III** (El hijo del general III). 1993: **Seo Pyonjae** (La cantante de pansori). 1994: **Taebaek Sanmaek** (Los montes de Taebaek). 1996: **Chukje** (La ceremonia). 1999: **Chunhyang** (Chunhyang).

Absoluto autodidacta (sólo había visto un par de películas a lo largo de su infancia), Im Kwon-taek es el caso paradigmático de un realizador que llega al mundo del cine con el único propósito de ganarse la vida tras una infancia y adolescencia difíciles. Trocando la venta de zapatos por innumerables oficios subalternos en la industria del cine desde 1957, Im mejorará su situación económica y podrá cursar algunos estudios antes de realizar su primera película en 1962. A partir de ese momento desarrolla una prolífica carrera en el marco del cine comercial, lo que no le impedirá rodar algunos filmes personales más que estimables. Habitualmente es-

pecializado en películas históricas (a veces desdobladas en evidentes metáforas de la situación actual, sobre todo en la época de la dictadura militar), Im ha cultivado no obstante otros muchos géneros y sus mejores trabajos suelen adoptar el ropaje del melodrama. De este modo, en los años ochenta su sólida reputación le permite por fin acometer proyectos más serios y ambiciosos, como **Dos monjes, La aldea de las brumas** -uno de sus mejores filmes, penetrante visión del cerrado mundo de una pequeña aldea a través de los ojos de su maestra-, **La hija del fuego** o **La falsa madre**. Pero sus mejores obras llegan en la última década, cuando Im -sin poder renunciar a compromisos comerciales como **El hijo del general** y sus secuelas- rueda en cadena los grandes frescos históricos que le convierten en una de las figuras claves del cine asiático: **Regreso al paraíso, La cantante de pansori, Los montes de Taebaek** o **Chunhyang** son, en efecto, filmes espléndidos cuyo reconocimiento crítico no ha venido sin embargo acompañado de la difusión que ciertamente merecerían.

IMAMURA Shohei

(Japón, n. 1926)

1956: **Nusumareta Yokujo** (Deseo robado); **Nishi Ginza Ekimae** (Frente a la estación de Nishi Ginza); **Hateshinakai Yokubo** (Deseo insatisfecho). 1959: **Nianchan** (El hermano pequeño). 1961: **Buta to Gunkan** (Cerdos y acorazados). 1963: **Nippon Konchuki** (Crónicas entomológicas de Japón). 1964: **Akai Satsui** (Deseo asesino). 1966: **Jinruigaku Nyumon** (Introducción a la antropología). 1967: **Ningen Johatsu** (La desaparición de un hombre). 1968: **Kamigami no Fukaki Yookubo** (El profundo deseo de los dioses). 1970: **Nippon Sengoshi: Madamu Onboro no Seikatsu** (La historia de Japón contada por una camarera). 1971: **Mikikanhei o Otte** (En busca de los soldados que nunca volvieron) [TV]. 1972: **Babuan no Kaizoku** (Los piratas de Babuan) [MM / TV]. 1973: **Karayuki-san** (Mujeres que se alejan) [MM / TV]; **Muhomatsu Kokyo e Kaeru** (Muhomatsu vuelve al pueblo) [MM / TV]. 1975: **Zuku Mikihankei o Otte** (En busca de los soldados que nunca volvieron, tercera parte) [TV]. 1979: **Fukushu Suru wa Ware ni Ari** (La venganza es mía*). 1981: **Eijanaika** (Eijanaika, qué más da*). 1983: **Narayama Bushiko** (La balada de Narayama*). 1987: **Zegen** (Zegen, el señor de los burdeles*). 1989: **Kuroi ame** (Lluvia negra*). 1997: **Unagi** (La anguila*). 1998: **Kanzo Sensei** (El doctor Akagi)*). 2001: **Akai Hashi Noshitano Nuzui Mizu** (Agua tibia bajo un puente rojo).

Uno de los escasos representantes en activo -junto a Nagisa Oshima, Kei Kumai y Seijun Suzuki- de la pujante "nueva ola" japonesa de los años sesenta y setenta, Imamura conocerá algunos de sus mayores éxitos de crítica y público durante la marcada crisis de la década de los ochenta, incluyendo la Palma de Oro en Cannes con **La balada de Narayama**. En efecto, habiendo superado nueve largos años de inactividad, Imamura se las apañará para obtener el respaldo de algunas de las *majors* japonesas (Toei, Shochiku) y proseguir -de forma un tanto entrecortada, no obstante- su carrera con títulos como **Eijanaika, qué más da**, **Zegen, el señor de los burdeles** o **Lluvia negra** que siguen dando fe de su carácter iconoclasta e irreverente, así como de su renovada inspiración formal. **La anguila**, nuevamente coronada con la Palma de Oro en Cannes, recuperará su afición por las audaces metáforas zoológicas que tan profusamente cultivara en los años sesenta y brindará a sus seguidores una nueva mirada tragicómica sobre la naturaleza humana. Animado por este éxito, cuando ya su carrera parecía haber tocado a su fin, Imamura podrá finalmente realizar **El doctor Akagi**, viejo y querido proyecto que resume muchas de sus inquietudes, entre ellas el feroz antimilitarismo, y que encuentra una feliz continuidad en **Agua tibia bajo un puente rojo**.

ITAMI Juzo

(Japón, 1933-1997)

1984: **Ososhiki** (El funeral). 1986: **Tampopo** (Tampopo*). 1987: **Marusa no Onna** (La inspectora de Hacienda). 1988: **Marusa no Onna II** (La inspectora de Hacienda II). 1990: **A-ge-man** (Suerte). 1992: **Minbo no Onna** (La abogada). 1993: **Daibyonin** (El enfermo). 1995: **Shizukana Seikatsu** (Una vida tranquila). 1996: **Supa no Onna** (La mujer del supermercado). 1997: **Marutai no Onna** (La testigo).

Hijo de uno de los pioneros del cine japonés, Mansaku Itami, actor y escritor durante largo tiempo antes de aventurarse detrás de las cámaras, Juzo Itami debutará con cincuenta años cumplidos para cultivar un tipo de comedia fuertemente satírica que le procurará un inmediato reconocimiento con **El funeral**. Menos sutil y mucho más excéntrico, **Tampopo** le valdrá a Itami un notable éxito en Europa y los Estados Unidos, consagrándole como uno de los nombres de referencia del cine japonés del momento. Concebidas cada vez más como vehículos para su esposa, la actriz Nobuko Miyamoto, sus siguientes películas apenas si variarán la exitosa fórmula con dos únicas excepciones, **El enfermo**, una atípica comedia centrada en un paciente terminal de cáncer, y **Una vida tranquila**, auténtica rareza en la filmografía de Itami, sensible adaptación de una novela del Premio Nobel (y cuñado suyo) Kenzaburo Oe sobre las relaciones entre un joven deficiente mental y su hermana pequeña. No son éstas, sin embargo, las películas más populares del realizador, cuyas sátiras feroces y no necesariamente ricas en matices obtendrían casi siempre el favor del público, ni tampoco las más conocidas en el extranjero. Pero tras este paréntesis, interpretado por algunos como un forzado cambio de rumbo como consecuencia del atentado que sufriera a manos de una *yakuza* nada satisfecha con la presentación que de sus métodos había hecho en **La abogada**, Itami volverá a probar fortuna en el terreno de la comedia con **La mujer del supermercado** y **La testigo**, dos filmes poco inspirados

cuyo estruendoso fracaso en taquilla probablemente influyera en la decisión del cineasta de poner fin a su vida en diciembre de 1997.

IWAI Shunji

(Japón, n. 1963)

1991: **Mishiranu Wagako** (Mi hijo desconocido) [MM / TV]. 1991: **Karoshi ni Kita Otoko** (El hombre que viene a matar) [MM / TV]. 1992: **Maria** (María) [MM / TV]; **Kani-kan** (Cangrejo enlatado) [MM / TV]; **Geshi Monogatari** (Cuento de verano) [MM / TV]; **Omlet** (La tortilla) [MM / TV]; **Ghost Soup** (Sopa de fantasmas) [MM / TV]. 1993: **Yuki no Osama** (El rey de la nieve) [MM / TV]; **Fried Dragon Fish** (Pez dragón frito) [MM / TV]; **Uchiage Hanabi, Shita Kara Miruka? Yoko Kara Miruka?** (¿Hay que ver los fuegos artificiales de frente o desde abajo?) [MM / TV]. 1994: **Lunatic Love** (Amor lunático) [MM / TV]; **Undo** (Deshacer) [MM / TV]. 1995: **Rabu Reta** (Carta de amor); **Picnic** (Picnic). 1996: **Suarouteiru** (Macaón). 1998: **Shigatsu Monogatari** (Una historia de abril). 1999: **Shonen Tachi wa Hanabi wo Yoko Kara Mita Katta** (Los niños quieren ver los fuegos artificiales desde otro lado).

Nada más licenciarse en la Universidad Nacional de Yokohama (1987), Iwai comienza a trabajar en el ámbito del *videoclip*, pasando poco después a la televisión, medio para el que realizará obras tan sensibles e inspiradas como **¿Hay que ver los fuegos artificiales de frente o desde abajo?**, personal mirada sobre una excursión escolar al campo. Algunos de sus primeros filmes, como **Deshacer** y **Picnic**, apenas si se vieron por diferentes causas y así cabe contemplar **Carta de amor** no sólo como su gran revelación y uno de los más importantes filmes japoneses de la década, sino sencillamente como su carta de presentación ante crítica y público. Historia de una confusión epistolar que pondrá en contacto a dos mujeres jóvenes que amaron al mismo hombre, **Carta de amor** es ciertamente un inspirado ejercicio de exploración psicológica, pero sobre todo un experimento visual en la que Iwai no reniega de su formación en los campos del telefilm o el *videoclip* para fusionar brillantemente tales elementos con otros procedentes de la tradición más rica e innovadora del cine contemporáneo. Su siguiente largometraje, **Macaón**, se acoge a la estela de **Blade Runner** (*Blade Runner*; Ridley Scott, 1982) para ofrecer una incisiva anticipación de un futuro próximo en el que Tokio rebosara de inmigrantes clandestinos de todas partes de Asia, condenados a la pobreza y la marginación. En **Una historia de abril**, Iwai se muestra formalmente más contenido que en sus obras anteriores, pero no menos inspirado y así esta historia de una joven e introvertida estudiante del norte del país recién llegada a Tokio para ingresar en la Universidad confirma con creces las dotes poéticas del cineasta y su papel central en el cine japonés del momento.

JANG Sun-woo

(Corea del Sur, n. 1952)

1986: **Seoul Jesus** (El Cristo de Seúl) [co-dir., Son-U Wan]. 1988: **Songgong Sidae** (La era del éxito). 1989: **Woomuk-Baemi ui Sarang** (Los amantes de Woomuk-Baemi). 1991: **Kyongmachang Kanungil** (Camino de la pista). 1993: **Hwa-om-kyung** (Hwa-om-kyung). 1995: **Neo-e-ge Narul Bonenda** ((Para ti, de mi parte); **Gilwe ui Younghwa / Cinema on the Road: A Personal Essay on Cinema in Korea** (Un cine en el camino: ensayo personal sobre el cine en Corea) [MM / TV]. 1996: **Kotyip** (Pétalo). 1997: **Na Pun Young Hwa** (Una mala y anticuada película). 1999: **Gojitmal** (Mentiras*). 2001: **Sungnyangpal e Sonyuh Eui Jaerim** (El regreso de la pequeña vendedora de cerillas).

Licenciado en Antropología y muy activo dentro del movimiento universitario, Jang pasará seis meses en la cárcel por sus actividades políticas (1980) antes de integrarse en la industria del cine como ayudante de dirección. Completo autodidacta (aunque con una notable experiencia en el ámbito del teatro universitario), rodará su primer film de forma independiente y cuasi-clandestina: **El Cristo de Seúl**, una mirada muy crítica sobre el papel del cristianismo en Corea, tendrá problemas con la censura, pero no impedirá a Jang retomar pronto su carrera como director. Si **La era del éxito** reincide en esta vena crítica y fustiga la sociedad capitalista y de consumo tan arraigada en su país, **Los amantes de Woomuk-Baemi** y **Camino de la pista** inaugurarán en cambio una profunda reflexión sobre la naturaleza de las relaciones sexuales, problemática que -pese a algunas incursiones en otras temáticas- parece caracterizar su obra posterior hasta llegar a las muy polémicas **Una mala y anticuada película**, masacrada por la propia productora y la censura, y **Mentiras**, crónica de una obsesiva relación sadomasoquista que conmocionará todavía más las conservadoras aguas del cine coreano. Su incisivo ensayo sobre la historia de esta cinematografía, dentro del marco de la serie auspiciada por la BBC con ocasión del Centenario del cine, evidencia por lo demás una mirada bien lúcida sobre esta misma tradición.

JIA Zhangke

(China, n. 1970)

1998: **Xiao Wu** (Xiao Wu). 2000: **Zhantai** (El andén).

Estudiante de Bellas Artes en la Academia de Taiyuan, en la provincia de Shaanxi, Jia se interesa crecientemente por la literatura y escribe su primera novela en 1991. Dos años más tarde ingresa en la Academia de Cine de Pekín para estudiar Teoría Cinematográfica y en 1997 se gradúa en paralelo a la constitución de uno de los primeros colectivos de producción independiente en China. Calurosamente elogiada por Zhang Yimou, su *opera prima* es de hecho una modestísima producción que se

beneficia del apoyo de una pequeña compañía de Hong Kong para lograr ver la luz. Rodada en la ciudad natal del cineasta, Fenyang, y centrada en los más bien triviales avatares de un joven carterista, **Xiao Wu** constituye una mirada lúcida e implacable sobre las recientes tranformaciones acaecidas en China, si bien desde la infrecuente óptica de la vida cotidiana en una pequeña capital de provincias. Saludado como uno de los mejores y más emblemáticos filmes de la llamada "Sexta Generación", **Xiao Wu** dará paso en la filmografía de Jia a una nueva crónica provincial, la excelente **El andén**, compleja y rigurosa aproximación a la decisiva década de los ochenta al hilo de las andanzas de un grupo de adolescentes integrantes de una compañía de teatro *amateur*. Construida en largos planos-secuencia y evidenciando en todo momento una notable maestría formal, **El andén** se configura como una de las obras clave del cine chino contemporáneo.

KAWASE Naomi

(Japón, n. 1969)

1992: **Ni Tsutsumarete** (Abrazándome) [MM]. 1993: **Shiroi Tsuki** (Luna blanca) [MM]. 1994: **Katatsumori** (Katatsumori) [MM]. 1995: **Kaza no Kioku** (Memoria del viento) [MM]. 1996: **Utsushiyo** (Este mundo) [MM]; **Hi Wa Katabuki** (Sol poniente) [MM]. 1997: **Moe no Suzaku** (Suzaku). 1998: **Somaudo Monogatari** (Una historia de los bosques). 1999: **Mangekyo** (Caleidoscopio). 2000: **Hotaru** (La luciérnaga).

Formada en la Escuela de Artes Visuales de Osaka, Kawase comienza a rodar cortometrajes de carácter documental -muchos de ellos de corte autobiográfico- en 1988, cuando todavía no ha terminado sus estudios. Entre la quincena de títulos que componen su filmografía antes de pasar al largometraje, algunos obtienen diferentes premios en Japón y circulan ampliamente por los festivales especializados de todo el mundo. Será, sin embargo, **Suzaku** la película que la revele a gran escala, no tanto por tratarse de un largometraje como por haber obtenido justamente la Cámara de Oro en Cannes. A medio camino entre el documental y la ficción, esta pausada y refinada elegía cinematográfica esconde tres años de investigación sobre las condiciones de vida de una remota aldea de montaña del sur del país, atenazada por la crisis económica y el forzoso abandono de las formas de vida tradicionales. Concebida como una pequeña saga familiar que se extiende a lo largo de quince años, **Suzaku** deslumbra por su aliento poético y su maestría formal. Kawase regresa a esa misma aldea para rodar **Una historia de los bosques**, menos ambiciosa en su acercamiento documental a las vidas de nueve ancianos de la localidad, pero igualmente satisfactoria en sus resultados. **Caleidoscopio**, sin embargo, es una experiencia completamente distinta, en la que la realizadora sigue a un fotógrafo y dos de sus modelos buscando aprehender la naturaleza de su trabajo, pero sobre todo de la propia actividad del documentalista. En su más reciente film, **La luciérnaga**, Kawase se adentra abiertamente en el cine de ficción para narrar una historia con diferentes elementos autobiográficos, enmarcada una vez más en la región de Nara en la que rodara sus dos primeros largometrajes y de la que ella misma es originaria. Sin duda uno de los grandes talentos del cine japonés contemporáneo, Naomi Kawase -que últimamente, tras su matrimonio con el productor independiente Takenori Sento, firma sus trabajos como Naomi Sento- deparará a buen seguro nuevas sorpresas.

KIM Ki-duk

(Corea del Sur, n. 1960)

1996: **Crocodile** (Cocodrilo). 1997: **Yaesaeng Tongmul Poho Kuyok** (Animales salvajes). 1998: **Palandaemun** (El Albergue de la Pajarera). 2000: **Seom** (La isla*); **Shil Je Sang Hwang** (Una ficción verdadera). 2001: **Soochwieen Booimyung** (Dirección desconocida).

Formado como pintor en Francia entre 1992 y 1994, a su regreso a Corea comienza a trabajar como prolífico -y multipremiado- guionista cinematográfico, antes de acometer en 1996 su primera experiencia como director con **Cocodrilo**. Primero de una serie de filmes de modesto presupuesto, que harán progresivamente de Kim un director de culto en su país, **Cocodrilo** esboza ya algunas de las habituales preocupaciones temáticas y estilísticas del cineasta, mucho mejor perfiladas en su segundo largometraje, **El Albergue de la Pajarera**. Evidenciando ya su particular interés por personajes socialmente inadaptados (una joven ex-prostituta en este caso), Kim aborda ya una personal reflexión sobre la sexualidad en la que deseo y autodestrucción parecen ir siempre unidos. Tales inquietudes reaparecen en **La isla**, su mejor obra hasta la fecha, que no sólo marca el paso a producciones de presupuesto más holgado, sino que consagra internacionalmente al cineasta a raíz de su polémica presentación en la Mostra de Venecia. Hermética y cuasi-hipnótica revisitación de algunos de los temas recurrentes en la filmografía del autor, **La isla** combina la elegancia glacial de sus composiciones y una envolvente atmósfera visual con fuertes dosis de violencia y crueldad en el tratamiento de las explícitas relaciones establecidas entre sus protagonistas. Más allá del escándalo suscitado por algunas de sus imágenes, **La isla** revela sin duda a un cineasta de fuste que no tarda en confirmar con **Una ficción verdadera** todas las expectativas suscitadas por sus trabajos anteriores.

KITANO Takeshi

(Japón, n. 1947)

1989: **Sono Otoko, Kyobo ni Tsuki** (Un policía violento). 1990: **3-4 x Jugatsu** (Punto de ebullición). 1991: **Ano Natsu, Ichiban Shizukana Umi** (Una escena junto al

mar). 1993: **Sonatine** (Sonatine*). 1994: **Minna Yatteru ka?** (¿Todo el mundo lo hace?). 1996: **Kidzu Ritan** (Los chicos vuelven). 1997: **Hana-Bi** (Hana-Bi, flores de fuego*). 1999: **Kikujiro no Natsu** (El verano de Kikujiro*). 2000: **Aniki / Brother** (Brother*).

Nacido en el seno de una modesta familia numerosa, Kitano pudo no obstante ingresar en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Meiji gracias a los desvelos de su madre. Sin ningún interés por la especialidad, abandonaría muy pronto sus estudios para ganarse la vida con las más variadas ocupaciones hasta que comprendió que eran la interpretación y el humor sus dos pasiones. Integrando un dúo cómico, Two Beats (de donde deriva su *nom de guerre* Beat Takeshi), comenzará a trabajar en distintas cadenas de televisión sin solución de continuidad y con imparable éxito, convirtiéndose en una de las grandes estrellas de dicho medio en la década de los ochenta. Naturalmente las puertas del cine no tardarían en abrise para Kitano, quien -sin renunciar a sus habituales ocupaciones ni dejar de embarcarse en otras nuevas- comenzará a intervenir como actor en diferentes películas, entre ellas **Feliz Navidad, Mr. Lawrence** (*Furyo / Merry Christmas, Mr. Lawrence*; Nagisa Oshima, 1983). Decidido a probar fortuna como realizador, Kitano demostrará una clara predilección por el "cine negro", género del que **Un policía violento**, **Punto de ebullición** y la magnífica **Sonatine** constituirán exponentes tan precisos formalmente como sombríos o violentos. Aunque **Una escena junto al mar**, un film de corte melodramático diversamente apreciado por la crítica, y **¿Todo el mundo lo hace?,** una comedia bufa próxima al universo de sus *shows* televisivos, no se cuentan entre sus mejores obras, este paréntesis se cierra pronto con **Los chicos vuelven** y, sobre todo, **Hana-Bi, flores de fuego**, León de Oro en Venecia y fuera de toda duda su película más famosa (aunque no necesariamente la mejor, lastrada acaso por un exceso de pretensiones autorales). Tras un delicioso intermedio sentimental, **El verano de Kikujiro**, tierna *road movie* en la que un gángster se ve en la tesitura de tener que cuidar de un pequeño huérfano, Kitano vuelve al universo violento de sus películas de *yakuza* con **Brother**, una coproducción con Gran Bretaña parcialmente rodada en los Estados Unidos que marca sin duda una creciente internacionalización de su cine y en la que se reencuentran su proverbial sequedad narrativa y la elaborada gelidez de sus composiciones.

KOREEDA Hirokazu

(Japón, n. 1962)

1991: **Shikashi... Fukushi Kirisute no Jidaini** (Pero... es la edad de la inconsciencia y el bienestar) [MM / TV]; **Mou Hitotsu no Kyoku: Ina Shougakko Haru Gumi no Kiroku** (Una educación diferente: recuerdos de la escuela primaria) [MM / TV]. 1992: **Nihonjin ni Naritakatta** (Quería ser japonés) [MM / TV]. 1993: **Shinshu Sukechi: Sorezono Miyazawa Kenji** (Esquemas de la mente: aspectos de Kenji Miyazawa) [MM / TV]; **Yottsu no Shibu Jikoku** (El tiempo de las cuatro muertes) [TV]; **Eiga Ga Jidai o Utsusutoki: Hou Hsiao-hsien to Edward Yang** (El cine de toda una generación: Hou Hsiao-hsien y Edward Yang) [MM / TV]. 1994: **Kare no Inai Hachigatsu-ga: Aids o Seigen Shita Hirata Yutaka Nikendan no Seikatsu Kiroku** (Un mes de agosto sin él: recuerdos del resto de la vida de Yutaka Hirata, que ha contraido el sida) [TV]. 1995: **Maboroshi no Hikari** (Maborosi). 1996: **Kioku-ga Ushinawareta Toki** (Pérdida de memoria) [TV]. 1998: **Wandafuru Raifu** (Vida maravillosa). 2001: **Distance** (Distancia).

Autor de numerosos y muy celebrados documentales para televisión desde que terminara sus estudios universitarios a mediados de los ochenta, Koreeda no se decidirá a abordar el largometraje de ficción hasta 1995. Articulado en torno al tema de la pérdida de los seres queridos, **Maborosi** deslumbró a la crítica occidental en el Festival de Venecia por su rigurosa construcción formal, su *tempo* reposado y su *pathos* nostálgico, elementos que parecían remitir tanto al cine de Yasujiro Ozu como al más coetáneo de Hou Hsiao-hsien. Todas las expectativas suscitadas por tan prometedor debut se vieron confirmadas por el segundo largometraje de Koreeda, **Vida maravillosa**, insólita historia que transcurre en una suerte de purgatorio y que permite una vez más al autor reflexionar con hondura sobre la vida y la muerte. Fábula filosófica envuelta en un ropaje fantástico, pero rodada en cambio como si de un documental se tratara, **Vida maravillosa** en sin duda uno de los filmes japoneses más ricos y originales de la década y hace esperar con ansiedad la presentación pública de su último film, **Distancia**.

KUMAI Kei

(Japón, n. 1930)

1964: **Teigin Jiken / Shikeishu** (El caso Teigin / La larga muerte). 1965: **Nihon Retto** (El archipiélago japonés). 1968: **Kurobe no Taiyo** (El sol de Kurobe). 1970: **Chi no Mure** (Rebaños terrestres). 1972: **Shinobugawa** (El río Shinobu). 1973: **Asayake no Uta** (La canción del alba). 1974: **Sandakan Hachiban Shokan - Bokyo** (El burdel nº 8 de Sandakan). 1976: **Kita no Misaki** (Cabo Norte). 1978: **Oginsama** (La señorita Ogin). 1980: **Tenpyo no Iraka** (La teja de Tempyo). 1981: **Nihon no Atsui Hibi: Bosatsu / Shimoyama Jiken** (Días cálidos en Japón: Complot criminal / El caso Shimoyama). 1986: **Umi to Dokuyaku** (El mar y los peces). 1989: **Sen no Rikyu** (La muerte de un maestro de té). 1990: **Shikibu Monogatari** (La pasión del Monte Aso). 1992: **Hikarigoke** (La espuma luminosa). 1995: **Fukai Kawa** (Río profundo). 1997: **Ai Suru** (Amar). 2000: **Nippon no Kuroi Natsu / Enzai** (El verano negro de Japón / Desastre).

Nacido en el seno de una familia acomodada, Kumai se gradúa en Ciencias Sociales en 1953 al tiempo que desa-

rrolla una fuerte pasión por el cine y el teatro, lo que le lleva a ingresar en la poderosa Nikkatsu como ayudante de dirección y guionista. Tras desempeñar tales tareas durante diez años, Kumai logra debutar como realizador en 1964, especializándose desde un primer momento en el tratamiento de temas sociales y en el retrato de distintos tipos de marginación en el Japón del desarrollo económico de la postguerra. **La señorita Ogin** y **La teja de Tempyo** inauguran, sin embargo, un ciclo de rigurosas indagaciones históricas entre las que se inscribe su mejor y más conocida obra, **La muerte de un maestro de té**, por más que ya en ella se aprecie una fuerte tendencia estetizante que se verá aún más reforzada en su filmografía de los años noventa. Muy proclive al tratamiento de "grandes temas" (la vivisección de prisioneros norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial en **El mar y los peces**, un célebre caso de canibalismo en **La espuma luminosa**, el atentado con gas sarín en el metro de Tokio en 1994 en **El verano negro de Japón**...), su obra reciente exhibe por lo demás una fuerte tendencia al espiritualismo de raíces cristianas emparentado con la narrativa de Shusaku Endo (a quien adapta, por ejemplo, en la más mística de sus películas, **Río profundo**).

KUROSAWA Kiyoshi

(Japón, n. 1955)

1983: **Kandagawa Inran Senso** (Las guerras de Kandagawa). 1985: **Do-Re-Mi-Fa Musume no Chi Wa Sawagu** (La excitación de la chica del Do-Re-Mi-Fa). 1988: **Yatsura wa Konya mo Yattekita** (Ya han regresado). 1989: **Suiito Homu** (Dulce hogar). 1992: **Jigoku no Keibi-in** (El guardián del sótano). 1995: **Katte ni Shiyagare! Godatsu Keikaku** (¡Haz lo que quieras! Plan de extorsión); **Katte ni Shiyagare! Dashutsu Keikaku** (¡Haz lo que quieras! Plan de fuga). 1996: **Katte ni Shiyagare! Ogon Keikaku** (¡Haz lo que quieras! Plan de oro); **Katte ni Shiyagare! Gyakuten Keikaku** (¡Haz lo que quieras! Plan de inversión); **Doa III** (La puerta III); **Katte ni Shiyagare! Narikin Keikaku** (¡Haz lo que quieras! Plan de especulación); **Katte ni Shiyagare! Eiyu Keikaku** (¡Haz lo que quieras! Plan heroico). 1997: **Fukushu: Unmei no Homonsha** (La venganza: huésped del destino); **Fukushu: Kienai Kizu Ato** (La venganza: cicatriz indeleble); **Kyua** (La cura). 1998: **Hebi no Michi** (El camino de la serpiente); **Kumo no Hitomi** (Los ojos de la araña); **Ningen Gokaku** (Licencia para vivir). 1999: **Karisuma** (Carisma); **Oinaru Genei** (Vanas ilusiones). 2000: **Korei** (La sesión) [TV]. 2001: **Kairo** (El circuito).

Gran aficionado al cine desde la infancia, Kurosawa realiza numerosos cortos en super 8 mientras estudia Sociología en la Universidad de Rikkyo y trabaja poco después como ayudante de dirección en diversas producciones comerciales. Muy influido por Oshima, y con un reducidísimo presupuesto, rueda **Las guerras de Kandagawa** y **La excitación de la chica del Do-Re-Mi-Fa**, particulares subversiones de las fórmulas características del cine erótico a la sazón en boga en Japón. Sin renunciar a este originario interés por la exploración fílmica de la sexualidad, pronto deriva, sin embargo, hacia un cine de género fuertemente influido por el *film noir* norteamericano, rodando varias películas de *yakuza* y algunos *thrillers* sobre asesinos en serie como **El guardián del sótano**, preludio de su celebrada **La cura**. Primera de sus películas exhibida en el extranjero, **La cura** es un brillante *thriller* psicoanalítico en el que la evidente influencia de **Seven** (*Seven*; David Fincher, 1995) no empaña en modo alguno los resultados. Aunque Kurosawa retomará a la postre esta línea de trabajo en **La sesión**, una producción televisiva que no obstante circula profusamente por el circuito internacional de festivales, el éxito de **La cura** le animará a acometer proyectos más ambiciosos, liberado ya de las exigencias del cine de género. En ese sentido, **Licencia para vivir**, historia de un joven que ha de adaptarse a las nuevas realidades tras permanecer diez años en coma, **Carisma**, una enigmática reflexión sobre las relaciones entre hombre y naturaleza, y **Vanas ilusiones**, probablemente su film más genuinamente experimental (rodado, por lo demás, con un presupuesto muy modesto y en colaboración con jóvenes alumnos de la Escuela de Cine de Tokio), consagran finalmente a un autor tras largos años de dedicación a oscuras producciones de serie B.

KWAN, Stanley

(Hong Kong, n. 1957)

1984: **Nüren Xin / Women** (Mujeres). 1986: **Dixia Qing / Love Unto Waste** (Amor malgastado). 1987: **Yanzhi Kou / Rouge** (Carmín). 1989: **Ren Zai Niu Yue / Full Moon in New York** (Luna llena en Nueva York). 1991: **Ruan Lingyu / Actress / Center Stage** (Ruan Lingyu / La actriz / En escena). 1993: **Siqin Gaowa Ersan Shi** (Especial Siqin Gaowa) [MM / TV]. 1994: **Hong Meigui Bai Meigui / Red Rose, White Rose** (Rosa roja, rosa blanca). 1996: **Nansheng Nüxiang / Yang + Yin: Gender in Chinese Cinema** (Yang + Yin: el género en el cine chino) [MM / TV]. 1997: **Nian Ni Hao Xi / A Personal Memoir of Hong Kong: Still Love You After All** (Memoria personal de Hong Kong: pese a todo, aún te quiero) [MM]; **Yue Kuaile, Yue Duoluo / Hold You Tight** (Agárrate fuerte). 1999: **You Shi Tiaowu / The Island Tales** (Los cuentos de la isla). 2001: **Lau Yu** (Lau Yu).

Procedente de la televisión, Stanley Kwan (nombre en cantonés: Kwan Kumpang) se formó asimismo en la industria del cine, trabajando como ayudante de dirección a partir de 1979. Tras unos comienzos balbuceantes, su tercer largometraje es ya una obra de madurez que le revela internacionalmente: apasionante film fantástico desdoblado en una lúcida mirada sobre el Hong Kong del momento, **Carmín** crearía grandes expectativas acerca de la carrera de Kwan. Aunque éstas no se ven refrendadas por la pretenciosa **Luna llena en Nueva York**, sí lo harán con creces en **Ruan Lingyu**, biografía de la

famosa actriz de ese nombre, gran estrella del cine mudo hasta suicidarse en 1935. Elaborada combinación de documental y ficción, **Ruan Lingyu** supera incluso los logros de **Carmín** y subsiste todavía hoy como la mejor obra de Kwan, quien acomete a continuación una ambiciosa radiografía del Shanghai de los años cuarenta en **Rosa roja, rosa blanca**, film que no obstante constituye un fracaso y condena a su autor a replegarse al cine publicitario y a la realización de algún documental para televisión. Devuelto a la actividad con **Agárrate fuerte** y **Los cuentos de la isla**, Kwan no parece haber recuperado sin embargo su pulso habitual y ambas producciones se han revelado decepcionantes.

LAM, Ringo

(Hong Kong, n. 1955)

1983: **Yinyang Cuo** (Espíritu enamorado). 1984: **Junzi Hao Qiu / The Other Side of Gentleman** (La otra cara de un caballero). 1985: **Aishen Yihao / Cupid One** (Cupido Número Uno). 1986: **Zuijia Paidang Zhi Qianli Jiu Caipo / Aces Go Places IV** (Los Ases viajan IV). 1987: **Longhu Fengyun / City on Fire** (City on Fire*); **Jianyu Fengyun / Prison on Fire** (Prisón en llamas). 1988: **Xuexiao Fengyun / School on Fire** (Escuela en llamas). 1989: **Ban Wo Chuang Tianya / Wild Search** (Persecución salvaje). 1990: **Shengzhan Fengyun / The Undeclared War** (Guerra no declarada); **Yongchuang Tianxia / Rebel from China** (El rebelde de China). 1991: **Yichu Ji Fa / Touch and Go** (Toca y vete); **Jianyu Fengyun II / Prison on Fire II** (Prisión en llamas II). 1992: **Shaunglong Hui / The Twin Dragons** (Dragones gemelos / Twin Dragons*) [co-dir., Tsui Hark]; **Xiao Dao Gao Fei / Full Contact** (Full Contact*). 1994: **Huoshao Honglian Si / Burning Paradise** (Paraíso en llamas). 1995: **Da Maoxian Jia / The Adventurers** (Los aventureros). 1997: **Maximum Risk** (Al límite del riesgo*); **Gaodu Jiebei / Full Alert** (Máxima alerta). 1998: **Jidu Zhongfan / The Suspect** (El sospechoso). 1999: **Mu Lu Xiong Guang / The Victim** (La víctima). 2001: **Replicant** (Replicant*).

Formado en la televisión local, además de cursar subsiguientemente estudios de cine en Canadá, Ringo Lam (nombre en cantonés: Lam Leng-tung) debuta en 1983 con una historia de fantasmas antes de especializarse en el género de acción tan característico de la producción de Hong Kong del momento. **City on Fire**, un vigoroso film de gángsters interpretado por Chow Yun-fat y no muy alejado de las convenciones y preocupaciones del cine de John Woo, le conferirá un cierto reconocimiento crítico antes de convertirse en una película de culto al servir de punto de partida a Quentin Tarantino para **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*, 1993). Sin embargo, las sucesivas entregas de Lam no parecen estar a la altura de dicho modelo, lo que no es óbice para que el cineasta continúe siendo extremadamente popular y emprenda incluso en 1997 una efímera aventura hollywoodiense que se salda con dos filmes de acción no demasiado distinguidos.

LAW, Clara

(Hong Kong, n. 1957)

1988: **Wo Ai Taikong Ren / The Other Half and the Other Half** (La otra mitad y la otra mitad). 1989: **Pan Jinliang Zhi Qianshi Jinsheng / The Reincarnation of the Golden Lotus** (La reencarnación del loto dorado). 1990: **Ai Zai Bie Xiang De Jijie / Farewell China** (Adiós, China). 1991: **Yes Yizu / Fruit Punch** (Ponche de frutas). 1992: **Qiu Yue / Autumn Moon** (Luna de otoño). 1993: **You Seng / Temptation of a Monk** (La tentación de un monje). 1994: **Wonton Soup** (Sopa de Wonton) [episodio del film **Erotique** (Erótica); co-dir., Lizzie Borden, Monika Treut y Ana Maria Magalhaes]. 1996: **Floating Life** (Vida a la deriva). 2000: **The Goddess of 1967** (La diosa de 1967).

Nacida en la colonia portuguesa de Macao, Clara Law (nombre en cantonés: Law Cheuk-yiu) trabaja en la televisión de Hong Kong entre 1978 y 1982, fecha en que se traslada a Gran Bretaña para estudiar cine. Sus dos primeras películas, una comedia amable y la adaptación de un clásico de la literatura fantástica china, no destacan particularmente, pero **Adiós, China** -aunque un fracaso comercial- la revela a escala internacional y constituye su primera incursión en el tema de la emigración y la diáspora china en el extranjero. **Luna de otoño,** todavía hoy su mejor obra, reelaborará convenientemente ese mismo tema antes de establecerse en Australia a mediados de los noventa y proseguir desde allí su particular discurso sobre la emergencia de las nuevas comunidades transnacionales en Asia. Tal coherencia no parece, sin embargo, haberse visto respaldada por resultados demasiado estimulantes, sobre todo en su última obra, la fallida **La diosa de 1967**.

LEE, Ang

(Taiwán, n. 1954)

1984: **Fire Line** (Línea de fuego) [MM]. 1991: **Tsui Shou / Pushing Hands** (Manos que aprietan). 1992: **Hsi Yen / The Wedding Banquet** (El banquete de boda*). 1993: **Nan Nu Shi Yen / Eat, Drink, Man, Woman** (Comer, beber, amar*). 1995: **Sense and Sensibility** (Sentido y sensibilidad*). 1997: **The Ice Storm** (Tormenta de hielo*). 1999: **Ride with the Devil** (Cabalga con el diablo*). 2000: **Wo Hu Zang Long / Crouching Tiger, Hidden Dragon** (Tigre y dragón*).

Con una rigurosa formación cinematográfica y teatral (primero, entre 1973 y 1976, en la Academia de Artes de Taipei y luego en los Estados Unidos entre 1978 y 1984), y tras la realización de varios cortometrajes a comienzos de los ochenta, Ang Lee se gradúa en la Universidad de Nueva York con **Línea de fuego**, una celebrada comedia sobre las tribulaciones de un italiano y una china perseguidos por el hampa. **Manos que aprietan** es una perceptiva mirada sobre el microcosmos fami-

liar en la comunidad china de los Estados Unidos que retrospectivamente no puede sino verse como un ensayo general de la que será su gran revelación, la estupenda **El banquete de boda**, inopinado Oso de Oro en el Festival de Berlín. Aunque no tan apreciada por la crítica, la no menos brillante **Comer, beber, amar** -título inspirado en un proverbio de Confucio- continúa explorando ese mismo universo bajo la fórmula de la coproducción entre Estados Unidos y Taiwán. Los sucesivos éxitos obtenidos hacen que Lee, definitivamente afincado en Norteamérica, se integre plenamente en la industria de Hollywood con **Sentido y sensibilidad**, **Tormenta de hielo** y **Cabalgando con el diablo**, que no hacen sino incrementar su reputación y permitirle embarcarse en un ambicioso proyecto que le devolverá en cierto modo a sus raíces chinas: **Tigre y dragón**. Coproducción multinacional (Estados Unidos, Taiwán y China), **Tigre y dragón** aúna con singular maestría elementos procedentes del cine de artes marciales con otros derivados de la tradición romántica de la literatura china, todos ellos convenientemente reelaborados desde la particular óptica del autor, para ofrecer un film muy brillante capaz de fascinar tanto a los públicos (y los críticos) orientales como occidentales y constituir un descomunal éxito de taquilla en todo el mundo, obteniendo el Oscar a la Mejor Película en Lengua Extranjera.

LI Shaohong

(China, 1955)

1988: **Yinshe Mousha An** (El caso de la serpiente de plata). 1990: **Xuese Qingchen** (Aurora sangrienta). 1992: **Sishi Buhuo** (Retrato de familia). 1994: **Hong Fen** (Colorete). 2000: **Hong Xifu** (El camino de la felicidad).

Tras servir durante algún tiempo en el ejército durante la Revolución Cultural, Li Shaohong ingresa en 1978 en la Academia de Cine de Pekín y, tras su graduación, inicia su carrera profesional como realizadora de documentales y cine publicitario. **El caso de la serpiente de plata**, su primer largometraje, es un modesto melodrama de corte social que apenas si tiene algún impacto, pero en cambio **Aurora sangrienta** se revela un film muy notable y la consagra como la única realizadora de cierto peso dentro de la llamada "Quinta Generación". Rigurosa transposición de la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez a las particulares coordenadas de la sociedad rural china, la película ofrece una visión nada complaciente de la misma y se ve por ello retenida durante casi dos años por las autoridades del país hasta que Li logra enviar al extranjero una copia en vídeo y recibe numerosos apoyos internacionales. Menos ambiciosa, **Retrato de familia** es no obstante un interesante primer acercamiento a las grandes transformaciones sociales del Pekín de los noventa, tema que retomará con mayor fortuna en su última obra hasta la fecha, **El camino de la felicidad**, posiblemente el primer largometraje chino que aborda sin tapujos el problema del creciente desempleo urbano. **Colorete**, rodada entre estos dos filmes, vuelve sin embargo su mirada al pasado para dibujar un preciso y emotivo melodrama centrado en las campañas de rehabilitación de las prostitutas tras 1949, que se inscribe -junto a **Aurora sangrienta**- entre las mejores muestras de la producción china de la década.

LIN Cheng-sheng

(Taiwán, n. 1959)

1990: **Chow, Wong, Ah-hai and His Four Workers** (Chow, Wong, Ah-hai y sus cuatro empleados) [MM]. 1991: **Murmur of Youth** (Murmullos de juventud) [MM]. 1992: **Ah-feng and Ah-yeng** (Ah-feng y Ah-yeng) [MM]. 1996: **Chuen Hua Meng Lu / A Drifting Life** (Una vida a la deriva). 1997: **Mei Li Zai Chang Ge / Murmur of Youth** (Mei Li canta / Murmullos de juventud). 1998: **Fang Lang / Sweet Degeneration** (Haz lo que te apetezca / Dulce degeneración). 1999: **Tian Ma Cha Fang / March of Happiness** (La marcha de la felicidad). 2000: **Ai Ni Ai Wo / Betelnut Beauty** (La belleza de las nueces de betel).

Con un curso de escritura de guión realizado en 1986 -mientras trabajaba como panadero en Taipei- por única formación reglada en este campo, el cinéfilo Lin decidirá probar fortuna como realizador de documentales y cortometrajes en colaboración con su esposa Ko Su-ching hasta que en 1996 encuentra la posibilidad de rodar su primer largometraje de ficción, **Una vida a la deriva**, realizado bajo la más que evidente influencia de Hou Hsiao-hsien. **Murmullos de juventud** retoma en cambio elementos ya presentes en uno de sus propios documentales para narrar con sensibilidad una historia de amistad entre adolescentes, no exenta de implicaciones lésbicas, pero que es también una interesante radiografía del Taipei de los noventa. Sin abandonar jamás el universo de los jóvenes, **Dulce degeneración** aborda con habilidad una historia incestuosa y consagra definitivamente a Lin como una de las figuras claves del cine taiwanés al lado de los maestros Hou y Yang. Y aunque **La marcha de la felicidad** alcanza una menor repercusión, **La belleza de las nueces de betel** -recompensada con el Oso de Plata al Mejor Director en Berlín- devuelve a Lin al primer plano de la actualidad del cine asiático. Trágica historia de amores juveniles, marginación social y pequeña delincuencia, **La belleza de las nueces de betel** arroja una mirada poética sobre esa recurrente Taipei de los filmes de Lin y se erige sin duda en una de las obras cumbre de su filmografía.

LOU Ye

(China, n. 1965)

1995: **Zhoumo Qingren** (El amante de los fines de semana); **Wei Qing Shao Nü** (No seas joven) [TV]. 2000: **Suzhou He** (El río Suzhou).

Formado en la Academia de Cine de Pekín, Lou obtiene un cierto reconocimiento internacional por **El amante de los fines de semana**, su práctica de fin de carrera galardonada con el Premio al Mejor Director en el Festival de Mannheim-Heidelberg, pero tampoco puede decirse que ello le confiera un crédito particular con respecto a la obra de sus compañeros de la emergente "Sexta Generación". Tras haber trabajado algunos años como ayudante de dirección y productor, así como realizador de cortometrajes o telefilmes, Lou rueda su excelente y muy sugestiva **El río Suzhou**. Enigmática historia de *amour fou* ambientada en su Shanghai natal, la película no oculta una explícita deuda con **De entre los muertos** (*Vertigo*; Alfred Hitchcok, 1958), pero el cineasta reelabora la situación de partida en una dirección muy distinta hasta convertir su film en un brillante ejercicio de estilo que aspira, no obstante, a radiografiar una ciudad y una generación bien concretas. Muy bien acogida en diversos festivales internacionales, la película ha bastado por sí sola para hacer de su autor una de las figuras más apreciadas del joven cine chino.

MIIKE Takashi

(Japón, n. 1960)

1991: **Lady Hunter / Koroshi no Prelude** (La cazadora / Preludio del asesinato); **Top! Minipato Tai** (¡Alto! Patrulla con minifaldas); **Last Run** (La última fuga). 1992: **Ningen Kyoki** (Arma personal). 1993: **Bodyguard Kiba** (Guardaespaldas Colmillo); **Oretai wa Tenshi Ja Nai** (No somos ángeles). 1994: **Shinjuku Outlaw** (El criminal de Shinjuku); **Shin Bodyguard Kiba: Shura no Mokusiroku** (Guardaespaldas Colmillo 2: apocalipsis de sangre). 1995: **Shinjuku Kuroshakai** (Las tríadas de Shinjuku); **Daisan no Gokudo** (El tercer gángster); **Naniwa Yukyoden** (Historia de un jugador de Naniwa). 1996: **Gokudo Sengokushi: Fudo** (Fudo: la nueva generación); **Shin Daisan no Gokudo** (El tercer gángster 2); **Shin Jingi Naki Yabo** (La ambición muerta de la moral 2); **Rakkasei** (Cacahuetes); **Osaka Saigyo Densetsu: Kenka no Hanamichi** (Historia del más fuerte de Osaka: el camino de flores de la lucha). 1997: **Kishiwada Shonen Gurentai: Chikemuri Junjo-hen** (La banda juvenil de Kishiwada: la inocencia de la sangre); **Full Metal Gokudo** (El gángster de metal); **Gokudo Kuroshakai / Rainy Dog** (Las tríadas criminales / Rainy Dog). 1998: **Chugoku no Chojin** (El hombre-pájaro de China); **Silver** (Plata); **Kishiwada Shonen Gurentai: Bokyo-hen** (La banda juvenil de Kishiwada: nostalgia); **Andromedia** (Andromedia); **Blues Harp** (Blues Harp). 1999: **Nihon Kuroshakai** (Las tríadas de Japón); **Odishon** (La audición); **Tennen Shojo Man** (La pequeña Man) [TV]; **Salaryman Kintaro** (Kintaro, el hombre a sueldo); **Hanzaisha** (Vivo o muerto). 2000: **Hyoryu Gai** (La ciudad de las almas perdidas); **Shin Hanzaisha** (Vivo o muerto 2); **Tengoku Kara Kita Otokotachi** (Los hombres que vinieron del Cielo). 2001: **Visitor Q** (El visitante Q) [TV].

Formado en la Academia de Radio, Cine y Televisión de Yokohama (actualmente, Academia Japonesa de Cine), fue alumno de Shohei Imamura y colaboró con éste como ayudante de dirección en **Zegen, el señor de los burdeles** (1987) y **Lluvia negra** (1989). Además de trabajar como asistente de otros realizadores, rodó diversos films para el mercado del vídeo antes de filmar **Las tríadas de Shinjuku** en 16 mm., lo que en realidad implicaba una comercialización bastante similar. Como quiera que la película funcionara más que satisfactoriamente, los productores permitieron a Miike extender y completar su saga sobre las tríadas chino-niponas, en las que ya se aprecia con toda nitidez su fascinación por el clásico *film noir* americano de serie B y el cine moderno de Hong Kong. Si en rigor son **Rainy Dog** (rodada en Taiwán) y **Las tríadas de Japón** las que abordan explícitamente esta problemática, **Fudo** es una historia de *yakuza* no muy alejada estilísticamente de los filmes de la informal trilogía sobre las tríadas, mientras que **Blues Harp** deriva por derroteros más psicológicos. **El hombre-pájaro de China** es un insólito cuento fantástico para adultos que no tiene parangón en la filmografía de su autor y que no se cuenta entre sus títulos más valorados. Pero en cambio **La audición**, un *psycho-thriller* angustioso e impactante, será la película que consagre definitivamente a Miike en el circuito de festivales, anticipando la madurez creativa del que quizás sea su film más ambicioso hasta la fecha, **Vivo o muerto**, un nuevo policiaco de gran radicalidad formal y una irrefrenable vena experimental. Más contenida, **La ciudad de las almas perdidas** depara no obstante suficientes sorpresas para hacer de Miike el máximo representante del "cine negro" japonés contemporáneo.

MIYAZAKI Hayao

(Japón, n. 1941)

1978: **Mirai Shonen Conan** (Conan, el hijo del futuro) [TV]. 1979: **Lupin Sansei: Kariosutoru no Shiro** (Lupin en el castillo de Cagliostro). 1982: **Kaze no Tani no Naushika** (Nausica en el valle del viento). 1985: **Tenku no Shiro Laputa** (Laputa, la fortaleza celeste). 1988: **Tonari no Totoro** (Mi vecino Totoro). 1989: **Majo no Takkyubin** (La mensajera de la bruja). 1992: **Kurenai no Buta** (Porco Rosso*). 1999: **Mononoke Hime** (La princesa Mononoke*). 2001: **Sen to Chihiro no Kamikakushi** (La desaparición de Sen Chihiro)

Economista de formación, Miyazaki se muestra tempranamente fascinado por el mundo del *manga* y no tarda en descubrir -de manera más precisa- el cine de animación. Entra a comienzos de los sesenta en los Estudios Toei como guionista y animador, trabajando tanto en proyectos estrictamente cinematográficos como televisivos. Junto a Isao Takahata, su habitual colaborador en esos años de formación, Miyazaki deja Toei en 1971 y se embarcan conjuntamente en nuevas empresas (como, por ejemplo, la realización de la popular serie **Heidi** en 1974) hasta que en 1978 asume personalmente la plena responsabilidad como director de la serie **Conan, el hijo del futuro**. Su primer gran film es, no obstante, **Nausica en el valle del viento**, una inspirada fábula postnuclear en la que las hondas inquie-

tudes ecológicas de Miyazaki afloran a la superficie por vez primera con nitidez. **Laputa, la fortaleza celeste**, su siguiente largometraje, constituye la carta de presentación de los Estudios Ghibli, que Miyazaki y Takahata crean en 1985 al margen de las grandes compañías de producción, y su éxito les animará a transitar por esa vía de un cine de animación no necesariamente orientado al público infantil. Porque si la deliciosa historia de fantasmas **Mi vecino Totoro** o **La mensajera de la bruja** pueden situarse aún en un rico y fecundo territorio común a diferentes edades, **Porco Rosso** -su primer gran éxito internacional, que servirá de motor para la recuperación de sus filmes anteriores- es ya un film claramente concebido para un público adulto en el que la calidad de la animación deslumbra a propios y extraños más allá del interés de las aventuras aéreas de este legendario cerdo-piloto. Encumbrado como uno de los grandes maestros del cine de animación contemporáneo, Miyazaki se toma entonces su tiempo para desarrollar su proyecto más ambicioso, y presumiblemente también más personal, **La princesa Mononoke**, nueva fábula ecológica ambientada en la Edad Media que cabe razonablemente considerar su obra maestra hasta la fecha.

NING Ying

(China, n. 1959)

1990: **You Ren Pianpian Aishang Wo** (Alguien que se enamore de mí). 1992: **Zhao Le** (Por diversión). 1995: **Minjing Gushi** (De patrulla). 2001: **Xiari Nuanyangyang** (Amo a Pekín).

Miembro de la famosa "Quinta Generación" ingresada en la Academia de Cine de Pekín en 1978 tras su reapertura tras el colapso ocasionado por la Revolución Cultural, Ning Ying encuentra la posibilidad de proseguir sus estudios en Roma a partir de 1981 y establecerá algunos contactos que la permiten, por ejemplo, trabajar como ayudante de Bernardo Bertolucci en **El último emperador** (*The Last Emperor*, 1987). Su *opera prima* pasa completamente desapercibida, pero no así la muy lograda **Por diversión**, que esconde bajo la amable historia de un grupo teatral integrado por jubilados un ajustado testimonio de la desaparición de determinadas tradiciones culturales en la nueva sociedad china. Rodada con un modesto presupuesto, eludiendo así las directrices y el control del Estudio Cinematográfico de Pekín (que había producido **Alguien que se enamore de mí**), **Por diversión** obtuvo el Premio Nuevos Realizadores en el Festival de San Sebastián y ello permitió a la autora afrontar con mayor holgura y cierta autonomía la realización de su tercer largometraje, **De patrulla**, nuevo eslabón de una informal trilogía consagrada a la crónica de los profundos cambios experimentados por su Pekín natal en la década de los noventa. Idénticas inquietudes reaparecerán -tras unos años de forzada inactividad- en **Amo a Pekín**, donde las tribulaciones sentimentales de un joven taxista sirven a Ning para retratar la ciudad desde la perspectiva de una generación más joven, si bien los resultados no están en esta ocasión a la altura de las dos entregas anteriores.

NUGROHO, Garin

(Indonesia, n. 1961)

1991: **Cinta Dalam Sepotong Roti** (El amor en un pedazo de pan). 1993: **Surat Untuk Bidadari** (Carta a un ángel). 1995: **Bulan Tertusuk Ilalang** (Y la luna baila). 1998: **Daun Di Atas Bantal** (La hoja sobre la almohada). 2000: **Puisi Tak Terkuburkan** (Poesía al descubierto).

Licenciado en cinematografía por el Instituto de Bellas Artes de Yakarta en 1986, Nugroho alternará su dedicación al cine de ficción con una amplia producción documental, el ejercicio de la crítica en distintas publicaciones y la docencia universitaria. Su primer largometraje, **El amor en un pedazo de pan**, alcanza cierta repercusión en Indonesia, pero apenas circula en el extranjero, por lo que será **Carta a un ángel** la película que le revele ante los públicos internacionales. **Y la luna baila**, una trágica y enigmática historia de amor en el marco de una escuela de artes tradicionales de Surakarta, es un film milimétricamente construido y de gran poder de fascinación, que finalmente da la medida de las posibilidades creativas de Nugroho. **La hoja sobre la almohada**, producida e interpretada por la gran actriz Christine Hakim, constituye una muy sensible aproximación al problema de la infancia abandonada, en la que un enfoque decididamente realista no está en absoluto reñido con destellos de hondo lirismo. Su último film, **Poesía al descubierto,** es un inclasificable ensayo biográfico sobre el poeta acehnés Ibrahim Kadir, centrado fundamentalmente en el periodo de la virulenta represión política de mediados de los sesenta, que confirma todas las expectativas suscitadas por la obra anterior del cineasta.

OSHIMA Nagisa

(Japón, n. 1932)

1959: **Ai to Kibo no Machi** (El barrio del amor y la esperanza). 1960: **Seishun Zanzoku Monogatari** (Cuentos crueles de juventud); **Taiyo no Hakaba** (El entierro del sol); **Nihon no Yoru to Kiri** (Noche y niebla en el Japón). 1961: **Shiiku** (La domesticación). 1962: **Amakusa Shiro Tokisada** (Shiro Tokisada de Amakusa). 1963: **Chiisana Boken Ryoko** (Una pequeña aventura infantil) [MM / TV]. 1964: **Watashi wa Bellett** (Yo soy Bellett) [MM / TV]; **Aisurebakoso** (Porque te amo) [MM / TV]; **Chita Nisiego Taiheyo Odan** (La travesía del Pacífico del buque Chita Nisiego) [MM / TV]; **Seishun no Hi** (El monumento de la juventud) [MM / TV]; **Ajia no Akebono** (La aurora de Asia) [serie de TV]. 1965: **Etsuraku** (Los placeres de la carne*). 1966: **Hakuchu no Torima** (Violencia en pleno día); **Ninja Bugeicho** (Crónica de los ninja). 1967: **Nihon Shunka-ko** (Canciones obscenas japonesas); **Muri Shinju: Nihon no Natsu** (Doble suicidio: verano japonés). 1968: **Kokishei** (El ahorcamiento); **Kaette Kita Yopparai** (El regreso de los tres borrachos); **Shinjuku Dorobo Nikki** (Diario de un ladrón de Shinjuku*); **Daitoa Senso** (La guerra del Pacífico) [MM /

TV]. 1969: **Mo-Taku-To to Bunka Daikakumei** (Mao Zedong y la Revolución Cultural) [MM / TV]; **Shonen** (El muchacho*). 1970: **Tokyo Senso Sengo Hiwa** (Murió después de la guerra). 1971: **Gishiki** (La ceremonia*). 1972: **Kyojin-gun** (Los gigantes) [TV]; **Natsu no Imoto** (Hermana de verano*); **Goze Momoku no Onna-tabigein** (El viaje de la cantante ciega) [MM / TV; co-dir., Kiyosho Ogasawara]. 1975: **Ikiteiru Nihonkai Kaisen** (La memorable batalla del Mar de Japón) [MM / TV]. 1976: **Ogon no Daichi Bengaru** (La dorada tierra de Bengala) [MM / TV; co-dir., Yuji Yamazaki]; **Ai no Korida** (El imperio de los sentidos*); **Denki Mo-Taku-To** (La vida de Mao) [TV]. 1977: **Yokoi Shoichi: Guamuto 28 Nen no Nazo o Ou** (Yokoi y sus 28 años de vida secreta en la isla de Guam) [MM / TV]; **Sisha wa Itsumademo Wakai** (Los muertos permanecen eternamente jóvenes) [MM / TV]. 1978**: Ai no Borei** (El imperio de la pasión*). 1983: **Furyo / Merry Christmas, Mr. Lawrence** (Feliz Navidad, Mr. Lawrence*). 1986: **Max, mon amour** (Max, mi amor*). 1991: **Kyoto, My Mother's Place** (Kyoto, la ciudad de mi madre) [MM / TV]. 1995: **One Hundred Years of Japanese Cinema** (Cien años de cine japonés) [MM / TV]. 2000: **Gohatto** (Prohibido).

Uno de los grandes nombres del cine japonés y, sin duda, el más emblemático de los renovadores de la *nuberu bagu* (nueva ola) de los años sesenta y setenta, Nagisa Oshima alcanzará inopinadamente un enorme éxito internacional con **El imperio de los sentidos**, justo en el momento en que acariciaba la idea de abandonar el cine ante la crisis del movimiento que encabezaba. Tal coyuntura le permite seguir en activo, si bien atendiendo de forma creciente a un público mucho más localizado en el extranjero que en el propio Japón: mientras que **Feliz Navidad, Mr. Lawrence** tiene un notable impacto internacional, **El imperio de la pasión** o **Max, mi amor** no pueden sino considerarse tropiezos en su trayectoria. El fracaso de este último film, unido a los severos efectos de una grave enfermedad, condenarán a Oshima a un largo periodo de inactividad únicamente paliado por la realización de algunos filmes para televisión (como la entrega consagrada al cine japonés en la serie producida por la BBC con ocasión del Centenario del cine). Maestro reconocido de muchos jóvenes realizadores japoneses, su vuelta detrás de las cámaras será ansiamente esperada durante años hasta que finalmente puede rodar **Prohibido**, un viejo proyecto que retoma muchas de sus tradicionales obsesiones sobre el sexo y la política en el cerrado mundo de los samurais y que sin duda devuelve a Oshima al primer plano de la actualidad cinematográfica y de la producción de su país.

PANH, Rithy

(Camboya, n. 1964)

1989: **Site 2** (Sitio 2) [MM]. 1991: **Souleymane Cissé** (Suleymane Cissé) [MM]; **Cambodge, entre guerre et paix** (Camboya, entre la guerra y la paz) [MM]. 1993: **Neak Sré** (La gente del arrozal*). 1995: **The Tan's Family** (La familia de Tan) [MM]. 1996: **Bophana, une tragédie cambodgienne** (Bophana, una tragedia camboyana) [MM]. 1997: **Un soir après la guerre** (Una noche después de la guerra). 1999: **La terre des âmes brulantes** (La tierra de las almas ardientes).

Refugiado en Francia cuando sólo contaba quince años, huyendo a través de Thailandia de un campo de reeducación en el que había sido internado por el régimen de los *khmers* rojos, Pahn busca inicialmente olvidar unos años difíciles rompiendo cualquier vínculo con su país natal y ganarse la vida con diferentes trabajos (carpintero, pintor...). Desarrolla, no obstante, una incipiente cultura cinéfila que se convertirá en pasión al ver **Finye** (1983), del maliense Suleymane Cissé, a cuya figura dedicará luego un documental. Además de rodar algunos modestos filmes en super 8, estudia en el IDHEC (1985-1988) y nada más licenciarse decide volver a Camboya para rodar un documental sobre los campos de refugiados. Su país natal se convertirá así en el eje central de su discurso fílmico, constituyendo el foco de la práctica totalidad de sus documentales, pero también de sus dos largometrajes de ficción, **La gente del arrozal** y **Una noche después de la guerra**. Historia de una familia de campesinos y de su vida cotidiana conforme al devenir de las diferentes estaciones, **La gente del arrozal** llamó la atención por sus finas cualidades de observación y su lirismo, pero en cambio el registro se hace más grave en su segundo film, centrado en los arduos esfuerzos de una joven pareja -un soldado desmovilizado y una prostituta- por encontrar su lugar en la nueva sociedad al témino de la guerra civil. Indagación sobre la memoria histórica del pueblo camboyano y su reciente y trágico pasado, **Una noche después de la guerra** secunda así el riguroso proyecto documental de Pahn, cuya última entrega hasta la fecha, **La tierra de las almas ardientes**, puede ser provisionalmente considerada como su obra más acabada en este campo.

PARK Kwang-su

(Corea del Sur, n. 1955)

1988: **Chilsu wa Mansu** (Chilsu y Mansu). 1990: **Kedeuldo Urichorom** (La república negra). 1991: **Berlin Report** (Informe sobre Berlín). 1994: **Gesom e Kako Shipta** (Hacia la isla estrellada). 1996: **Jeon Tae-Il** (Jeon Tae-Il / Un simple destello). 1999: **Yi Jae-su Ei Nan** (La rebelión).

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Seúl, Park comenzará a rodar en super 8 en el marco del activismo político del movimiento estudiantil de la época y tales actividades le animarán a estudiar cine en Francia. De regreso a Corea, trabaja como ayudante de dirección junto a Lee Jang-ho y se plantea su debut como realizador, buscando dentro de la producción comercial un espacio para un cine serio y comprometido. **Chilsu y Mansu** es así una comedia cargada de incisivos apuntes sociales, pero todavía una obra menor en comparación con **La república negra**, que incluso des-

pués de sus encontronazos con la censura se erigiría indiscutiblemente en la obra más emblemática del "nuevo cine" coreano. Apenas camuflada bajo los ropajes del *film noir*, la película esboza un nítido discurso político al hilo de las andanzas de un activista en una ciudad minera a comienzos de la década y marca con todo el techo de la permisividad de las autoridades coreanas del momento. Menos lograda, **Hacia la isla estrellada** plantea oblicuamente algunas cuestiones relativas a la potencial reunificación de las dos Coreas, mientras que **Un simple destello** vuelve por los fueros del más explícito cine político para indagar en la represión del sindicalismo durante el periodo de desarrollo económico de los años sesenta y setenta. Su último film hasta la fecha, **La rebelión**, se retrotrae más atrás en el tiempo para recrear y analizar rigurosamente uno de los más sangrientos episodios de la historia contemporánea de Corea, el aplastamiento de una revuelta campesina en la isla de Cheju en 1901, sin que las cualidades plásticas o el vigor épico estén en este caso reñidos con la implacable lucidez del discurso.

PEN-EK Ratanaruang

(Tailandia, n. 1962)

1997: **Phan Ba Karaoke / Fun Bar Karaoke** (Fun Bar Karaoke). 1999: **Ruang Talok 69 / 6ixtynin9** (Sesenta y nueve).

Tras estudiar Historia del Arte en Nueva York entre 1977 y 1985, Pen-ek trabaja varios años como diseñador gráfico antes de entrar en el mundo del audiovisual como realizador publicitario para la televisión tailandesa. **Fun Bar Karaoke**, su primer largometraje de ficción, presenta bajo su superficial apariencia un inteligente microcosmos de la sociedad de su país en la que el cineasta no oculta su deuda con Tarantino o Hartley. La nueva mirada que Pen-ek parece introducir en el cine tailandés contemporáneo -y que le vale a su *opera prima* una notable circulación en el circuito internacional de festivales- se verá refrendada con la exitosa **Sesenta y nueve**, un excéntrico *thriller* abiertamente decantado hacia el humor negro y no exento de jugosas anotaciones sociológicas que convierte a Pen-ek en el más exportable y valorado de los jóvenes cineastas tailandeses y, sin duda, en una de las grandes promesas de la cinematografía de aquel país.

RAHARDJO, Slamet

(Indonesia, n. 1949)

1980: **Rembulan dan Matahari** (La luna y el sol). 1981: **Seputih Hatinyan, Semerah Bibirnya** (Blanco como su corazón, rojo como sus labios). 1983: **Ponirah Terpidana** (La condena de Ponirah). 1984: **Kembang Kertas** (Flores de papel). 1986: **Kodrat** (Destino). 1987: **Kasmaran** (Capricho). 1989: **Langitku Rumahku** (El cielo es mi hogar). 1992: **Kantata Takwa** (Canto de devoción) [un episodio; co-dir., Eros Djarot y Gotok Prakosa]; **Mirage** (Espejismo) [episodio del film **Southern Winds** (Vientos del Sur); co-dir., Mike de Leon, Cherd Songsri y Shoji Kogami]. 1993: **Anak Hilang** (El niño perdido). 1994: **Suro Buldog**. 2000: **Telegram** (Telegrama).

Formado en la Academia Nacional de Arte Dramático de Yakarta, Rahardjo trabajó profusamente en los escenarios antes de intervenir también como actor en diferentes películas. En 1980 realiza su primera película, **La luna y el sol**, un complejo drama rural con notables implicaciones ideológicas, y a partir de ese momento se decanta por la exploración del melodrama familiar (**Blanco como su corazón, rojo como sus labios**), sentimental (**Capricho**) o social (**La condena de Ponirah**, penetrante acercamiento al mundo de la prostitución). Tras rodar **El cielo es mi hogar**, un apreciable film infantil lastrado no obstante por un exceso de sentimentalismo, Rahardjo -como la mayor parte de sus colegas- se ve atrapado en la grave crisis financiera del cine indonesio y apenas si logra dar alguna continuidad a su carrera en el marco de proyectos multinacionales o al servicio de empresas que no están manifiestamente a la altura de sus posibilidades. Por fin, en 2000, logra materializar un viejo y querido proyecto, **Telegrama**, adaptación de una conocida novela del escritor balinés Putu Wijaya centrada en el conflicto entre distintas culturas y religiones en Indonesia, que sin duda se cuenta entre sus mejores obras.

RED, Raymond

(Filipinas, n. 1965)

1992: **Bayani** (Patriotas). 1993: **Sakay** (Sakay). 1997: **Kamada** (La trama) [TV]. 2000: **Anino** (Sombras) [CM].

Formado como pintor y fotógrafo en diversas y prestigiosas instituciones filipinas, Red comienza a rodar sus primeros cortos en super 8 a comienzos de los ochenta. Crecientemente interesado por el cine, cursa estudios en el Mowelfund Film Institute y desarrolla una intensa actividad como cortometrajista, que le convierte pronto en la figura más emblemática del pujante cine independiente filipino. Sólo en 1992, tras una provechosa estancia en Berlín y con el apoyo financiero de la cadena de televisión alemana ZDF, Red acomete el rodaje de su primer largometraje, **Patriotas**, minucioso análisis histórico de los acontecimientos que precedieron a la independencia de su país centrado básicamente en la figura del líder campesino Andres Bonifacio. Su siguiente película toma en cambio como hilo conductor al general Macario Sakay, otro de los héroes del periodo fundacional de las modernas Filipinas, ejecutado por los norteamericanos, manteniéndose no sólo fiel a las preocupaciones temáticas desplegadas en su *opera prima*, sino sobre todo prolongando esa rigurosa indagación sobre la identidad filipina que parece constituir el *leit-motiv* de su obra y que habrá de encontrar un nuevo desarrollo en **Makapili** (Colaboradores), un proyecto largamen-

te acariciado que finalmente parece viable gracias al apoyo del Fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam. Mientras tanto, Red no ha dejado de mantenerse activo en la realización de cortometrajes, *videoclips*, cine publicitario e incluso telefilmes: su último trabajo, **Sombras**, un espléndido corto sobre el profundo hiato entre pobres y ricos en la conflictiva situación por la que actualmente atraviesan las Filipinas, obtuvo el pasado año la Palma de Oro en dicha categoría en el Festival de Cannes.

SHINOZAKI Makoto

(Japón, n. 1963)

1995: **Okaeri** (Bienvenido a casa). 1999: **Jam Session: "Kikujiro no Natsu" Koshiki Kaizokuban** (Jam Session: la versión pirata de "El verano de Kikujiro"). 2000: **Wasurerarenu Hitobito** (Nunca olvidados).

Licenciado en Psicología por la Universidad de Rikkyo, Shinozaki trabaja durante algún tiempo como proyeccionista antes de consagrarse a la crítica cinematográfica para diversas publicaciones. Desde finales de los setenta rueda también numerosos cortos en super 8, pero sólo en 1995 debutará como realizador de largometrajes con **Bienvenido a casa**, uno de los filmes más logrados y emblemáticos de la década en Japón. Austera y precisa crónica del proceso de degradación mental de una mujer consumida por la soledad mientras su marido pasa largo tiempo fuera de casa, la película exhibe una hondura psicológica y un rigor estilístico ciertamente inhabituales en una *opera prima*. Sin embargo, y a pesar de la excelente acogida crítica, Shinozaki tropezó con serias dificultades para encontrar financiación y sólo cinco años después -tras rodar un interesante documental en vídeo sobre la filmación y postproducción de **El verano de Kikujiro** (Takeshi Kitano, 1999)- ha podido realizar su segundo largometraje de ficción, **Nunca olvidados**, historia de las tribulaciones de un grupo de veteranos de la Segunda Guerra Mundial que constituye a un tiempo una exploración sobre los problemas de la vejez y una indagación sobre la memoria histórica de un país.

SOMAI Shinji

(Japón, n. 1948)

1980: **Tonda Kappura** (La pareja de Tonda). 1981: **Sailor-fuku to Kikanju** (La colegiala y la ametralladora). 1983: **Shonben Rider** (El joven inconformista); **Gyoei no Mure** (Bancos de pesca). 1984: **Taifu Kurabu** (Club Tifón). 1985: **Yuki no Dansho: Jonetsu** (El hombre de la nieve: pasión); **Love Hotel** (El hotel del amor). 1987: **Hikaru Onna** (Mujeres radiantes). 1991: **Tokyo Joku Irasshaimase** (El cielo de Tokio). 1993: **Ohikkoshi** (La mudanza). 1994: **Natsu no Niwa** (Jardín de verano). 1998: **Aa, Haru** (¡Oh, primavera!). 2000: **Kaza-Hana** (Aguanieve).

Abandonando en 1972 sus estudios de Derecho para entrar en la Nikkatsu como ayudante de dirección, Somai adquirió un amplia experiencia profesional antes de pasar a la realización ocho años después con **La pareja de Tonda**. Uno de los miembros fundadores del colectivo de cineastas independientes Director's Company, Somai llamó inicialmente la atención con **Bancos de pesca**, una vigorosa recreación de las condiciones de vida de los pescadores de atún de la región nororiental de Japón, y sobre todo con **Club Tifón**, sutil aproximación a las inquietudes de la adolescencia teñida de un fino sentido del humor. Su carrera parece, no obstante, eclipsarse de algún modo hasta que en 1993 reaparece con su obra más apreciada, **La mudanza**, perceptiva mirada sobre los denodados esfuerzos de una niña para evitar que la separación de sus padres se consume. **Jardín de verano** continúa explorando con agudeza la psicología infantil, pero los resultados no alcanzan la excelencia de **La mudanza**, mientras que **¡Oh, primavera!** es un melodrama reconfortante no exento de interés, pero a la postre decididamente menor. Su última obra, **Aguanieve**, es en cambio una incisiva *road movie* en la que dos extraños con distintos problemas emocionales -pero con idéntica necesidad de autoafirmación- se ven embarcados casi por azar en un viaje un tanto errático: excelentemente interpretada por la actriz Kyoko Koizumi, **Aguanieve** es un film elegante y sensible que marca una nueva cota de madurez en la filmografía de Somai.

TIAN Zhuangzhuang

(China, n. 1952)

1981: **Women De Jiaoluo** (Nuestra esquina) [co-dir., Xie Xiaojing]. 1983: **Hong Xiang** (El elefante rojo) [co-dir., Zhang Jianya]; **Xiantian De Jingli** (Experiencia de verano) [TV]. 1984: **Jiuyue** (Septiembre). 1985: **Liechang Zhasa** (En tierras de caza). 1986: **Daoma Zei** (El ladrón de caballos). 1987: **Gushu Yiren** (Los músicos callejeros). 1988: **Yaoke Qingnian** (Los chicos del rock and roll). 1990: **Tebie Shoushushi** (Vidas ilegales). 1991: **Da Taijian Li Lianying** (Li Lianying, el eunuco imperial). 1993: **Lan Fengzheng** (La cometa azul*).

Formado como operador en distintos documentales de propaganda agrícola durante la Revolución Cultural, Tian ingresa en 1978 en la Academia de Cine de Pekín y, tras unos comienzos titubeantes, realiza en los Estudios de Mongolia Interior la notable **En tierras de caza**, primera aproximación a las minorías étnicas chinas en la que su depurado y austero estilo brilla ya a gran altura. Será, no obstante, **El ladrón de caballos** la película que consagre al realizador como uno de los mayores talentos del nuevo cine chino. Rodada en el Tibet, prácticamente sin diálogos y confiando toda su fuerza expresiva a unas imágenes de gran belleza, **El ladrón de caballos** es una obra maestra radicalmente insólita en el contexto del cine chino. Las radicales opciones estéticas de Tian, unidas a la temática de estos dos filmes, los condenaron a una difusión prácticamente nula en su país. Lejos de

mostrarse preocupado por ello, el realizador afirmó en una entrevista que había hecho **El ladrón de caballos** para el público del próximo siglo, lo que inmediatamente le convirtió en blanco de numerosas críticas y frenó las experiencias formalmente innovadoras de sus obras anteriores. De este modo, Tian únicamente pudo rodar a continuación un par de filmes alimenticios y la más personal **Vidas ilegales**, que nada añade sin embargo a su trayectoria. En cambio, **Li Lianying, el eunuco imperial** sí es una obra importante en la que el cineasta trasciende la reconstrucción histórica para potenciar una lectura metafórica del conflicto entre un régimen opresivo y los sectores reformistas. **La cometa azul**, por su parte, es un film extraordinario que evoca de forma muy crítica un periodo reciente de la historia china (1953-1967) bajo el ropaje de la crónica familiar. Una de las obras maestras de la Quinta Generación, **La cometa azul** trunca sin embargo la carrera de Tian, vetado por las autoridades al constatar que sometió a censura un falso guión para no ver bloqueado el proyecto. Condenado a una larga inactividad, sólo ha sido autorizado hasta la fecha a reintegrarse al Estudio de Pekín en tareas de producción.

TO, Johnnie

(Hong Kong, n. 1955)

1980: **Bishui Hanshan Duoming Jin** (Un caso enigmático). 1986: **Kaixin Gui Zhang Gui** (El fantasma feliz III) [co-dir., Raymond Wong]. 1987: **Qi Nian Zhi Yang** (Calor intenso). 1988: **Baxing Baoxi** (La octava felicidad). 1989: **A Lang De Gushi** (Todo sobre Ah Long). 1990: **Jixing Gongzhao** (Un instante romántico); **Ai De Shijie** (La historia de mi hijo). 1991: **Shatan Zai Yu Zhou Shinai II** (Un canalla de postín); **Zhijun Wushang II Zhi Yong Ba Tianxia** (Los atracadores de casinos II). 1992: **Ti Tao Bao** (Un encuentro afortunado); **Shensi Guan** (¡Caray con la justicia!). 1993: **Dongfang Sanxia / Heroic Trio** (Trío de héroes); **Chijiao Xiaozi** (El chico descalzo); **Ji Gong** (El monje loco); **Xiandai Haoxia Zhuan** (Los ejecutores) [co-dir., Ching Siu-tung]. 1995: **Wuwei Shentan** (Amándote). 1996: **Tian Ruo You Qing III Fenghuo Jiaren** (Un instante romántico III). 1997: **Shiwan Huoji** (Línea de vida). 1998: **Zhenxin Yingxiong** (Los héroes nunca mueren). 1999: **Zaijian A Lang** (Donde van los hombres buenos); **Aum Jin** (Tiempo agotado); **Cheung Fo** (La misión). 2000: **Gunan Guanu** (Te necesito); **Help!** (¡Socorro!) [co-dir., Wai Ka-fai]. 2001: **Wu Yen** (Wu Yen); **Shoushen Nannu** (Dieta de amor) [co-dir., Wai Ka-fai]; **Ghuen Jik Sat Sau** (Asesino a tiempo completo) [co-dir., Wai Ka-fai].

Formado profesionalmente en la cadena de televisión local HK-TVB, donde desempeña diversas tareas antes de debutar como realizador en 1978, Johnnie To (nombre en cantonés: To Kei-fung) se forja una sólida reputación que le permite rodar su primer largometraje en 1980. No será, sin embargo, hasta 1986 -luego de un nuevo periodo consagrado a la producción y realización televisivas- cuando dé realmente comienzo su carrera cinematográfica, alternado comedias sentimentales con filmes de acción. **Trío de héroes**, un trepidante film fantástico interpretado por Michelle Yeoh, Anita Mui y Maggie Cheung, se revela su mayor éxito hasta que en 1996 crea su propia productora, Milkyway Image Productions, dando un espectacular giro a su trayectoria y ejerciendo de catalizador de algunas de las más interesantes iniciativas cinematográficas en los años que siguen a la retrocesión de la colonia. Crecientemente concentrado en el cine de gángsters, To se consagrará con un impecable tríptico integrado por **Los héroes nunca mueren**, **Tiempo agotado** y, sobre todo, **La misión**, un *thriller* estilizado y cerebral que se convierte de inmediato en un film de culto y hace que comience a hablarse del cineasta como el auténtico heredero de John Woo. Sin embargo, **Te necesito** -el mayor éxito de taquilla local el año pasado- devuelve a To al familiar terreno de la comedia romántica, mientras que **¡Socorro!** se presenta como una arrasadora, aunque ciertamente irregular, sátira hospitalaria y **Wu Yen** es una farsa histórica trufada de equívocas intrigas sentimentales y dotada de un notable sentido del humor, lo que evidencia la versatilidad del cineasta al tiempo que suscita legítimos interrogantes acerca del rumbo que pueda tomar su carrera en los próximos años.

TRAN Anh Hung

(Vietnam, n. 1962)

1992: **Mùi Du Du Xanh / L'odeur de la papaye verte** (El olor de la papaya verde*). 1995: **Xich Lo / Cyclo** (Cyclo*). 2000: **À la verticale de l'été** (Pleno verano*).

Instalado en Francia con su familia en 1975, cuando aún no había cumplido los trece años, y subsiguientemente nacionalizado francés, Tran estudia cine en la École Louis Lumière entre 1985 y 1987. Después de haber realizado algunos cortometrajes, debuta con **El olor de la papaya verde,** una atípica producción francesa, rodada en Francia con un modesto presupuesto, pero hablada en lengua vietnamita e interpretada por actores vietnamitas, que no obstante circulará internacionalmente como paradigma del nuevo cine de aquel país asiático. Melodrama minimalista centrado en la vida cotidiana y las ilusiones de una joven sirviente en el Saigón de los años cincuenta, la película sorprendió favorablemente por su muy logrado tono lánguido y contemplativo, así como su extraordinario rigor formal, caraterísticas que no reúne en cambio su segundo largometraje, **Cyclo**, mucho más violento y desequilibrado en lo que se revela una forzada tentativa de cambio de registro por parte de Tran. Rodado ya en Vietnam y acogido a la fórmula de la coproducción, **Cyclo** obtiene sin embargo una buena acogida y permite al cineasta proseguir su singular trayectoria con **Pleno verano**, un film que remite de nuevo al universo intimista de **El olor de la papaya verde**, sin que en este caso el interés de la historia doméstica de frustraciones, complicidades y secretos entre tres hermanas en el Hanoi actual logre imponerse por encima de un esteticismo demasiado evidente.

TSAI Ming-liang

(Taiwán, n. 1957)

1989: **Jia Jiafu** (Felicidad doméstica) [MM / TV]; **Kuaile Chefang** (Armonía en el garaje) [MM / TV]; **Bu Liao Qing** (Amor sin límites) [MM / TV]; **Haijiao Tianya** (Todos los rincones del mundo) [TV]. 1990: **Wo De Yingwen Mingzi Jiao Mary** (Mi nombre es Mary) [MM / TV]; **Li Xiangde Ganqingxian** (Los amores de Li Xiang) [MM / TV]; **Ah Xiongde Chulian Qingren** (El primer amor de Ah Xiong) [MM / TV]. 1991: **Geiwo Yige Jia** (Dame un hogar) [MM / TV]; **Hsio Yueh's Dowry** (La dote de Hsio Yueh) [MM / TV]; **Xiao Hai** (Los chicos) [MM / TV]. 1992: **Qing Shaonian Nezha / Rebels of the Neon God** (Infancia y juventud del dios guerrero / Rebeldes del dios de neón). 1994: **Aiqing Wansui / Vive l'amour** (Viva el amor). 1995: **Wo Xin Renshi De Pengyou** (Mis nuevos amigos) [MM / TV]. 1997: **He Liu / The River** (El río). 1998: **Dong / The Hole** (El agujero). 2001: **Ni Nei Pien Chi Tien / What Time Is It Over There** (¿Qué hora es allí?).

Nacido en Malasia en el seno de una familia de inmigrantes chinos, Tsai Ming-liang (nombre en *pinyin*: Cai Mingliang) viaja a Taiwán en 1977 para estudiar Arte Dramático en la Universidad de Cultura China de Taipei. Autor de varios montajes teatrales entre 1981 y 1988, comienza a trabajar en la televisión local en 1989 y entre su producción del momento destacan poderosamente **Todos los rincones del mar** y **Los chicos**, ambos centrados en los problemas de la adolescencia marginal e interpretados básicamente por actores no-profesionales. **Rebeldes del dios de neón**, su primer largometraje, se mueve una vez más en este universo y depura su estilo seco, elíptico y de preciso montaje con resultados ciertamente notables. Pero **Viva el amor**, León de Oro en Venecia, es un film formalmente mucho más arriesgado, lleno de silencios y vacíos en el que tres jóvenes (una mujer y dos hombres) entrecruzan repetidamente sus pasos en un Taipei desolado sin lograr jamás vencer su aislamiento y su soledad. **El río** no sólo desarrolla algunas inquietudes sobre la identidad sexual presentes en obras anteriores o profundiza a su manera en las conflictivas relaciones paterno-filiales, sino que sobre todo permite a Tsai desplegar un sombrío existencialismo a partir de la extraña e inexplicada dolencia que aflige a su joven protagonista. Nueva y radical vuelta de tuerca en su filmografía, **El agujero** lleva a límites paroxísticos la soledad e incomunicación de sus personajes ante la milenarista hipótesis de una misteriosa epidemia que aflige a Taiwán, supuesto que le permite a Tsai compendiar muchas de sus preocupaciones temáticas, pero también estilísticas, en una obra tan inclasificable como sugestiva.

TSUI Hark

(Hong Kong, n. 1951)

1979: **Die Bian / The Butterfly Murders** (Los asesinos de las mariposas). 1980: **Diyu Wumen / We're Going to Eat You** (Cole, cole, que te como*); **Diyi Leixing Weixian / Dangerous Encounters: First Kind** (No juguéis con fuego / Encuentros peligrosos en la primera fase). 1981: **Guima Zhiduo Xing / All the Wrong Clues for the Right Solution** (Todas las pistas falsas para la solución correcta). 1983: **Xin Shu Shan Jianxia / Zu: Warriors from the Magic Mountain** (Zu: guerreros de la montaña mágica*). 1984: **Zuijia Paidang III: Nühuang Miling / Aces Go Places III: Our Man from Bond Street** (007, nuestro hombre de Bond Street*); **Shanghai Zhi Ye / Shanghai Blues** (Los blues de Shanghai). 1985: **Dagong Huandi / Working Class** (La clase trabajadora). 1986: **Dao Ma Dan / Peking Opera Blues** (Los blues de la Ópera de Pekín). 1989: **Yingxiong Bense III: Xiyang Zhige / A Better Tomorrow III: To Live and Die in Saigon** (Un futuro mejor III: Vivir y morir en Saigón). 1990: **Xiao'ao Jinghu / The Swordman** (El espadachín) [co-dir., King Hu, Raymond Lee y Ching Siu-tung]. 1991: **Cai Shu Zhi Hengsao Qianjun / The Raid** (El ataque) [co-dir., Ching Siu-tung]; **Huang Feihong / Once Upon a Time in China** (Érase una vez en China*); **Haomen Yeyan / The Banquet** (El banquete). 1992: **Shuanglong Hui / The Twin Dragons** (Dragones gemelos) [co-dir., Ringo Lam]; **Huang Feihong II: Zhi Nan'er Dang Zhiqiang / Once Upon a Time in China II** (Huang Feihong II: la secta del lotus blanco / Érase una vez en China II); **Huang Feihong 92 Zhi Long Xing Tianxia / The Master** (Huang Feihong '92 / El maestro); **Qi Wang / King of Chess** (El rey del ajedrez) [co-dir., Yim Ho]. 1993: **Qing She / Green Snake** (La serpiente verde); **Huang Feihong Zhi San Shiwan Zhengba / Once Upon a Time in China III** (Huang Feihong III / Érase una vez en China III). 1994. **Liang Zhu / The Lovers** (Los amantes); **Huang Feihong Zhi Wu Long Cheng Jian Ba / Once Upon a Time in China V** (Huang Feihong V: la danza del dragón / Érase una vez en China V). 1995: **Jinyu Mantang / The Chinese Feast** (La fiesta china); **Huayue Jiaqi / Love in the Time of Twilight** (Amor a la hora del crepúsculo); **Dao / The Blade** (La espada). 1996: **Da San Yuan / Tristar** (Tristar). 1997: **Double Team** (Double Team*); **Knock Off** (En el ojo del huracán*). 2000: **Shunliu Niliu / Time and Tide** (El tiempo no espera*). 2001: **The Legend of Zu** (La leyenda de Zu); **Hak Hap 2 / Black Mask 2** (La máscara negra 2).

Tsui Hark (nombre auténtico: Tsui Man-kwong) nació en Vietnam en el seno de una familia de origen chino, estableciéndose en Hong Kong a finales de los sesenta para proseguir sus estudios, que completará luego en los Estados Unidos. Graduado en Radio y Televisión por la Universidad de Austin (Texas), entre 1975 y 1977 despliega una intensa actividad en medios teatrales y de la televisión por cable en la Chinatown neoyorquina. De regreso a Hong Kong, comienza a trabajar en la televisión local como productor y realizador y no tarda en probar fortuna en el cine comercial. Desde su compañía Film Workshop potencia extraordinariamente los géneros fantástico y policiaco, obteniendo su primer gran éxito en 1983 con **Zu: guerreros de la montaña mágica**, film de artes marciales con toques fantásticos y espectaculares efectos visuales que defi-

ne a la perfección el estilo del realizador y constituye la marca de fábrica de la producción por él apadrinada. Aunque todavía sigue realizando ocasionalmente algunos filmes impersonales (que progresivamente irá dejando en manos de sus colaboradores), **Los blues de Shanghai**, **Los blues de la Ópera de Pekín** o, sobre todo, **Un futuro mejor III** evidencian las grandes cualidades de un cineasta demasiado proclive al fácil comercialismo. En efecto, Tsui se consagra a continuación al cine de artes marciales que tan buenos dividendos le diera al comienzo de su carrera y el éxito de **Érase una vez en China** no hace más que impulsarle por tal camino con renovada energía. Su enorme prestigio como especialista en el cine de acción le hará seguir los pasos de John Woo e iniciar en 1997 una efímera aventura norteamericana, saldada no obstante con tan sólo dos mediocres filmes al servicio de Jean-Claude Van Damme. Tras la afortunada recuperación con **El tiempo no espera**, un vigoroso film de gángsters rodado de nuevo en Hong Kong, **La leyenda de Zu** -de inminente distribución a escala mundial de la mano de Miramax- promete sin duda devolver al cineasta al primer plano de actualidad y convertirse en un auténtico fenómeno popular.

TSUKAMOTO Shinya

(Japón, n. 1960)

1987: **Denchu-Kozo no Boken** (Las aventuras de Denchu-Kozo) [MM]. 1989: **Tetsuo** (Tetsuo, el hombre de hierro*). 1990: **Hiruko: Yokai Hanta** (Hiruko: caza de monstruos). 1991: **Tetsuo II** (Tetsuo II, el cuerpo de martillo*). 1995: **Tokyo Fisuto** (El puño de Tokio). 1998: **Bullet Ballet** (Ballet de balas). 1999: **Soseiji** (Gemelos).

Aficionado al cine desde muy pequeño, Tsukamoto comienza a rodar profusamente en super 8 desde su adolescencia y compagina tales intereses con una dedicación más formal a las artes escénicas. En 1982, no obstante, comienza a trabajar como realizador de cine publicitario y ello marcará definitivamente su vocación. Luego de rodar algunos cortometrajes ya claramente escorados hacia el género fantástico y el mediometraje **Las aventuras de Denchu-Kozo,** Tsukamoto debuta con **Tetsuo, el hombre de hierro**, film de modesto presupuesto y grandes ambiciones, afortunado cruce entre el *manga* y la estética *cyberpunk* que se convierte de inmediato en una película de culto y no tarda en generar una secuela. Erotismo y violencia comparecen de nuevo en grandes dosis en **El puño de Tokio**, todavía un film de bajo presupuesto pero que exhibe, con todo, una cierta voluntad *mainstream*, e incluso en **Ballet de balas**, un *film noir* nihilista en el que Tsukamoto retorna a la fotografía en blanco y negro de sus orígenes. Su última obra por el momento, **Gemelos**, desarrolla algunas de sus habituales inquietudes temáticas en un nuevo formato, el del terror gótico, pero una vez más con estimulantes resultados.

VIET Linh

(Vietnam, n. 1952)

1986: **Noi Binh Yen Chim Hot** (La apacible tierra donde cantan los pájaros). 1987: **Phien Toa Can Chanh An** (Tribunal sin presidente). 1988: **Ganh Xiec Rong** (El circo ambulante). 1989: **A Stolen Life** (Una vida robada). 1992: **Dau An Cua Quy** (La marca del diablo). 1998: **Chung Cu** (El edificio).

Activa desde los dieciséis años en la resistencia contra el ejército de los Estados Unidos, Viet Linh (nombre completo: Nguyen Viet Linh) se instruyó como operadora y montadora en el frente de batalla. Tras la reunificación de Vietnam, trabaja como guionista y montadora en los Estudios Centrales de la Ciudad Ho Chi Minh y, entre 1978 y 1985, estudia dirección en el VGIK moscovita. A a su regreso rueda su primera película, **La apacible tierra donde cantan los pájaros,** sencilla historia de una maestra destinada en una zona rural que termina por abandonar su trabajo y regresar a la ciudad, mientras que **Tribunal sin presidente** es un amargo drama sobre una mujer afectada por una sustancia tóxica durante la guerra, que da luz a un monstruo y opta por ocultárselo a su marido. Su revelación internacional llega, no obstante, con **El circo ambulante**, film que a pesar de algunos problemas con la censura (traducidos finalmente en sucesivos cambios de título y algunos cortes de escasa importancia) ofrece una visión humanista del contacto entre una pequeña aldea y un circo itinerante que se aprovecha de la credulidad de los habitantes de aquélla. Tras rodar en vídeo **Una vida robada,** Viet Linh aborda con vigor, aunque siempre de la mano de su proverbial austeridad formal, un dramático caso de marginación social (**La marca del diablo**) y por fin, en 1999, con parcial financiación francesa, acomete su obra más ambiciosa, **El edificio**, notable metáfora de la historia reciente de su país al hilo de los avatares de un viejo hotel de Saigón reconvertido tras la guerra en vivienda particular inicialmente destinada a acoger a los oficiales del Ejército de Liberación y sus familias.

WANG Xiaoshuai

(China, n. 1966)

1993: **Dongchun De Rizi** (Los días). 1997: **Jidu Hanleng** (Congelado). 1998: **Biandan, Guniang** (Tan cerca del paraíso). 2000: **Shi Qi Sui De Dan Che** (La bicicleta de Pekín).

Graduado en 1988 por la Academia de Cine de Pekín, Wang trabajó durante algún tiempo como ayudante de dirección en el Estudios de Fujiang y en 1993 pudo rodar su primer largometraje, **Los días**. Implacable crónica de la desintegración de una pareja de jóvenes artistas, este modesto film rodado en blanco y negro constituirá una de las obras emblemáticas de la naciente "Sexta Generación", pero desagradará a las autoridades chinas

hasta el punto de someter a su autor a un inmediato boicoteo. Bajo el seudónimo de Wu Ming (Sin Nombre), Wang rodará de forma completamente independiente -y, por tanto, ilegal- su siguiente película, **Congelado**, todavía más virulenta y nihilista. El éxito internacional de este film, cuyo negativo es sacado clandestinamente de China, permitirá a Wang acometer en los Estudios de Pekín un proyecto anterior, **La chica vietnamita**, sobre la amistad de dos jóvenes campesinos emigrados a la ciudad y una prostituta, nueva exploración de los ambientes marginales en la actual sociedad china que la censura bloquea durante tres largos años. Sometida a numerosos cortes y tras haberse vuelto a rodar algunas secuencias, la película verá finalmente la luz en 1998 con el título **Tan cerca del paraíso**, pero conserva pese a todo su mirada crítica y sus innegables valores cinematográficos. En cambio, **La bicicleta de Pekín**, rodada en coproducción con Francia y Taiwán, y aun admitiendo su notable factura, se revela un producto demasiado calculado en su aproximación al problema del conflicto de clases en el Pekín contemporáneo.

WONG Kar-wai

(Hong Kong, n. 1958)

1988: **Wangjiao Kamen / As Tears Go By** (Cuando pasen las lágrimas). 1991: **A Fei Zhengzhuan / Days of Being Wild** (Días salvajes). 1994: **Chongqing Senlin / Chungking Espress** (Chungking Express*); **Dongxie Xidu / Ashes of Time** (Las cenizas del tiempo); 1995: **Duoluo Tianshi / Fallen Angels** (Ángeles caídos). 1997: **Chunguang Zhaxie / Happy Together** (Happy Together*). 2000: **Huayang Nianhua / In the Mood for Love** (Deseando amar*).

Nacido en Shanghai (nombre en *pinyin*: Wang Jiawei), Wong Kar-wai se establece con su familia en Hong Kong en 1963 y será allí donde reciba toda su formación. Estudia diseño gráfico, pero no llega a ejercer profesionalmente y en 1980 ingresa en cambio en la cadena de televisión local HKTVB como ayudante de producción, primero, y ayudante de dirección, poco después. Guionista de numerosos filmes de género, aunque acreditado en sólo unos pocos, Wong colabora particularmente con el realizador Patrick Tam y se forma un nombre en la industria que le permitirá rodar su primer largometraje en 1988. **Cuando pasen las lágrimas**, un *film noir* nervioso y expresionista abiertamente emparentado con el cine de Scorsese, tiene un éxito moderado en Hong Kong, pero se vende bien por toda Asia y ello brinda al joven realizador la confianza de su productor para rodar **Días salvajes** con un reparto de lujo y el concurso, por vez primera, de los que serán sus colaboradores habituales, el director artístico William Chang y el fotógrafo Chris Doyle. Hermoso melodrama sentimental ambientado en el Hong Kong de los años sesenta, **Días salvajes** es un film mucho más depurado y personal que constituye la primera gran obra de su autor. Aparentemente muy distinta en su adscripción al género de artes marciales -bien estilizado no obstante en el tratamiento que le confiere Wong-, **Las cenizas del tiempo** retoma en realidad muchas de las inquietudes temáticas de sus dos filmes anteriores y marca un curioso paréntesis antes de la realización de **Chungking Express**, la película que le consagrará internacionalmente como una de las figuras claves del cine contemporáneo. Fascinante ejercicio de estilo apoyado en diferentes historias entrecruzadas, **Chungking Express** exhibe una -muy reelaborada- impronta godardiana en absoluto reñida con una sensualidad y unas cualidades plásticas que no cuajan con idéntica fortuna en la mimética **Ángeles caídos**. En cambio, **Happy Together** es una gran obra maestra en la que la irrefrenable tendencia del cineasta a la experimentación formal y el barroquismo visual sirven primorosamente a una historia de desamor y soledad, mientras que **Deseando amar** es un film literalmente sublime en el que la historia de la relación -presumiblemente nunca consumada- entre una pareja en el Hong Kong de los años sesenta adquiere en manos de Wong una hondura, una emotividad y una belleza sin acaso parangón en el panorama cinematográfico contemporáneo.

WOO, John

(Hong Kong, n. 1948)

1972: **Guo Ke / Tiehan Rouqing / Farewell Buddy / The Young Dragons** (Adiós, amigo / Los jóvenes dragones). 1975: **Nüzi Taiquan Qun Ying Hui / The Dragon Tamers** (Los domadores de dragones). 1976: **Dinü Hua / Princess Chang Ping** (La princesa Chang Ping); **Shaolin Men / Hand of Death** (Los hombres de Shaolin / La mano de la muerte). 1977: **Faqian Han / The Pilferers' Progress / Money Crazy** (Los progresos del ratero / La locura del dinero). 1978: **Da Shaxing Yu Xiao Meitou / Follow the Star** (Seguid a la estrella); **Haluo, Yegui Ren** (¡Hola, novatos!) [un episodio]. 1979: **Hao Xia / Last Hurrah for Chivalry** (El último caballero*). 1980: **Qian Zuo Guai / From Riches to Rags** (De la riqueza a la pobreza). 1981: **Huaji Shidai / Laughing Times** (Tiempo de risas). 1982: **Modeng Tianshi / To Hell with the Devil** (Al infierno con el diablo); **Bacai Lin Azhen / Plain Jane to the Rescue** (Al rescate). 1983: **Huanghun Zhanshi / Yingxiong Wulei / The Sunset Warriors / Heroes Shed No Tears** (Los guerreros del crepúsculo / Los héroes no lloran). 1984: **Xiao Jiang / The Time You Need a Friend** (Cuando se necesitan los amigos). 1985: **Liangzhi Laohu / Run, Tiger, Run** (Corre, tigre, corre). 1986: **Yingxiong Bense / A Better Tomorrow** (La esencia de los héroes / A Better Tomorrow*). 1987: **Yingxiong Bense II / A Better Tomorrow II** (Humor, plomo y sangre*). 1989: **Diexue Shuang-xiong / The Killer** (The Killer*); **Yidan Qunying / Just Heroes** (Sólo héroes) [co-dir., Wu Ma]. 1990: **Diexue Jietou / A Bullet in the Head** (Una bala en la cabeza*). 1991: **Zhongheng Sihai / Once a Thief** (Un ladrón es siempre un ladrón*). 1992: **Lashou Shentan / Hard Boiled** (Hard Boiled*). 1993: **Hard Target** (Blanco humano*). 1996: **Broken Arrow** (Alarma nuclear*). 1996: **Once a Thief: Brother Against**

Brother (Matar a un ladrón*) [TV]. 1997: **Face/Off** (Cara a cara*). 1998: **Blackjack** (La cachiporra) [TV]. 1999: **Mission Impossible 2** (Misión imposible 2*). 2001: **Windtalkers** (Hablando al viento)

Aunque nacido en Cantón en el seno de una familia muy pobre que emigra a Hong Kong en 1951 en busca de mejor fortuna, John Woo (nombre auténtico: Wu Yusen) puede estudiar en un colegio jesuita gracias a la ayuda de la Iglesia luterana. Descartando una inicial vocación sacerdotal, Woo se interesa por el cine y el teatro y -tras algunos trabajos de carácter *amateur*- entra en 1969 en la industria cinematográfica como ayudante de producción y dirección. Su paso por diversas productoras, ya como realizador, no le permite sin embargo mejorar sus condiciones de trabajo ni eludir la realización de convencionales filmes de encargo hasta que en 1986 -con una larga trayectoria a sus espaldas- Tsui Hark le permite rodar **Un futuro mejor**, verdadero punto de inflexión en su carrera y auténtico hito en el desarrollo del cine de gángsters de Hong Kong gracias a su espectacular éxito de público. **Un futuro mejor** establece ya una cierta iconografía del género, por la que Woo transitará con profusión y maestría, y en la que el paroxismo de las intensas y aun brutales secuencias de acción, brillantemente coreografiadas por el cineasta, se pone al servicio de una particular indagación moral sobre la pervivencia de determinados códigos de honor en el mundo actual. **The Killer**, una de sus mejores y más influyentes obras, enfrenta así a un asesino a sueldo y un policía, unidos de hecho por su lealtad a ciertos valores éticos en un mundo que se revela profundamente amoral. "Poema romántico", según la certera definición del propio Woo, que reconoce en **El silencio de un hombre** (*Le samourai*, 1967) de Jean-Pierre Melville su máxima inspiración, **The Killer** encuentra su mejor prolongación en **Hard Boiled** antes de ser reclutado por Hollywood para dirigir a Jean-Claude Van Damme en **Blanco humano**. Aunque ninguna de sus películas norteamericanas -con acaso la excepción parcial de **Cara a cara**- le permite retomar sus inquietudes temáticas ni superar las cotas alcanzadas por algunos de sus filmes de Hong Kong, el gran éxito de las mismas retiene a Woo en los Estados Unidos. Sin embargo, y en el supuesto de que el cineasta albergue aún tales pretensiones, esta creciente posibilidad de rodar películas de alto nivel industrial no parece haberse traducido en una mayor libertad o creatividad artísticas.

WU Tianming

(China, n. 1939)

1979: **Shenghuo De Chanyin** (Los avatares de la vida) [co-dir., Teng Wenji]. 1980: **Qin Lü** (Una sola familia) [co-dir., Teng Wenji]. 1983: **Meiyou Hangbiao De Heliu** (El río salvaje). 1984: **Rensheng** (La vida). 1987: **Lao Jing** (El viejo pozo). 1996: **Bian Lian** (El rey de las máscaras*). 1998: **Heilian** (Rostro negro) [TV]; **Feichang Aiqing** (Profundo amor).

Hijo de un veterano militante comunista, Wu Tianming entró a trabajar como actor en los Estudios de Xi'an en 1960 y a finales de los setenta (tras haber ejercido también como ayudante de producción) pasa a co-dirigir dos modestas películas con Teng Wenji. Pero **El río salvaje**, su primer trabajo en solitario, nada complaciente en la presentación de sus personajes y de los ambientes rurales de Hunan, no sólo se revela como un film muy estimable, sino que retrospectivamente cabe ver en el mismo uno de los más claros precedentes del cine de la "Quinta Generación". De hecho, sería Wu, nombrado director de los Estudios de Xi'an en octubre de 1983, quien apoyaría a jóvenes directores como Chen Kaige, Zhang Yimou, Huang Jianxin o Tian Zhuangzhuang, todos los cuales realizaron algunas de sus primeras películas bajo los auspicios de dichos estudios. Como realizador, Wu rodará a continuación **La vida** y **El viejo pozo**: ninguna de ellas alcanzó el nivel de **El río salvaje**, pero su prestigio entre los jovenes cineastas no decrecerá gracias a su continuo y decidido apoyo al sector más innovador de la cinematografía china. A raíz de los sucesos de Tiananmen, que le sorprenden durante una breve estancia en los Estados Unidos, Wu opta por no regresar y sobrevive impartiendo algunos cursos y gestionando un vídeo-club en Los Angeles hasta que en 1995 puede volver a su país y reanudar su carrera cinematográfica con **El rey de las máscaras**, film estimable pero sin ningún brillo particular, que no obstante resulta preferible con creces a **Profundo amor**, un convencional melodrama sentimental que arroja algunas dudas acerca del nuevo rumbo de la trayectoria del cineasta.

XIE Fei

(China, n. 1942)

1978: **Huo Wa** (El muchacho de fuego) [co-dir., Zheng Dongtian]. 1980: (El guía) [co-dir., Zheng Dongtian]. 1983: **Wo Men De Tianye** (Nuestros campos). 1986: **Xiang Nü Xiao Xiao** (La joven Xiao Xiao) [co-dir., Wu Lan y Niao Lan]. 1989: **Ben Ming Nian** (Nieve negra). 1992: **Xian Hunnü** (Las mujeres del lago de las almas perfumadas). 1995: **Hei Jun Ma** (Una historia de Mongolia). 2000: **Yixizhuoma** (La canción del Tibet).

Graduado en la Academia de Cine de Pekín en 1965, Xie enseñaría posteriormente en ésta, llegando a ocupar el cargo de vicepresidente de la misma. Activo como realizador desde mediados de los setenta, co-dirigió sus dos primeros filmes con Zheng Dongtian: el juicio que ambos merecen al propio Xie es bastante negativo, por lo que prefiere contemplar como auténtico comienzo de su carrera la primera película que realizó en solitario, **Nuestros campos**. Su revelación no se produciría, sin embargo, hasta dos años después con **La joven Xiao Xiao**, película un tanto académica sobre el tradicional problema de los matrimonios forzados de las jovenes chinas, pero cuyas imágenes destilan una extraordinaria belleza plástica. La buena acogida del film -unida a su posición destacada en la Academia de Cine de Pekín- confirió a

Xie un gran prestigio y le permitió encarar **Nieve negra**, una obra sórdida y desencantada sobre el aciago destino de un joven delincuente recién excarcelado cuya reinserción se revela imposible. Bastante irregular, **Nieve negra** subsiste como un exponente aislado en la carrera de Xie, que no tarda en volver a su academicismo habitual con **Las mujeres del lago de las almas perfumadas**, melodrama femenino que no se ahorra una visión bastante crítica sobre la vida rural contemporánea en el norte de China y que le vale un Oso de Oro en Berlín. **Una historia de Mongolia** inaugura lo que Xie contempla como una aproximación a las minorías étnicas en China, pero si aquí exotismo y esteticismo se dan la mano al servicio de una hermosa historia, en **La canción del Tibet** la operación se revelará forzada y rutinaria, por no hablar de la mirada un tanto oficialista que sutilmente parece proponer.

YANAGIMACHI Mitsuo

(Japón, n. 1945)

1976: **God Speed You, Black Emperor!** (¡Que Dios te ayude, Emperador Negro!). 1979: **Jukyusai no Chizu** (Un plan a los diecinueve años). 1982: **Saraba Itoshiki Daichi** (Adiós a la tierra). 1985: **Himatsuri** (La fiesta del fuego). 1990: **China Shadow** (La sombra de China). 1992: **Ai ni Tsuite Tokyo** (Sobre el amor, Tokio). 1995: **Pao Jiang Hu** (Por montes y valles).

Licenciado en Derecho por la Universidad de Waseda, Yanagimachi participa activamente en el movimiento estudiantil y comienza poco después a colaborar en la realización de documentales didácticos. A mediados de los setenta decide crear su propia compañía independiente de producción y debuta con un excelente documental en 16 mm. sobre las pandillas de jóvenes motoristas, que la poderosa Toei decide comprar y distribuir a escala nacional una vez convenientemente inflado a 35 mm. El éxito de este film, sobre todo entre el público juvenil, anima a Yanagimachi a pasar al terreno de la ficción con **Un plan a los diecinueve años**, adaptación de una novela del escritor marginal Kenji Nakagami que obtiene de nuevo un fuerte respaldo entre los espectadores y la crítica. Convertido así en una de las grandes promesas del cine japonés en uno de sus mayores periodos de crisis, Yanagimachi se enfrenta en **Adiós a la tierra** a problemas sociales de hondo calado, como son la deteriorada vida en las provincias del interior del país, la inmigración filipina o la droga, mientras que en **La fiesta del fuego** -su obra maestra, premiada en numerosos festivales, que no obstante sólo logra realizar gracias al apoyo financiero de unos grandes almacenes- aborda con rigor el profundo conflicto entre tradición y modernidad que recorre la historia reciente de Japón. Pero la profunda crisis industrial del cine japonés le condena a una larga inactividad, de la que únicamente sale acometiendo un incierto proyecto en Hong Kong, **La sombra de China**. Su siguiente film, **Sobre el amor, Tokio** entronca directamente con muchas de las inquietudes exhibidas por el autor en obras anteriores (el desconcierto de la juventud, la situación de los inmigrantes en Japón, la búsqueda de la identidad...) y prácticamente cierra la filmografía de Yanagimachi, a quien su condición de figura clave de la conflictiva generación de los años ochenta no le ha permitido sin embargo trabajar con la debida continuidad. De este modo, **Por montes y valles**, un documental sobre una familia de vendedores ambulantes que rueda en Taiwán constituye hoy por hoy el último trabajo de un cineasta de gran talla que lamentablemente no ha contado con suficientes oportunidades a la altura de su talento.

YANG, Edward

(Taiwán, n. 1947)

1981: **Fuping / Floating Weeds** (Tallos flotantes) [TV]. 1982: **Zhiwang / Wishes** (Deseos) [episodio del film colectivo **Guanggyin De Gushi / In Our Time** (En nuestros días); co-dir., Jim Tao, Ko Yi-cheng y Chang Yi]. 1983: **Haitan De Yi Tian / That Day on the Beach** (Aquel día en la playa). 1985: **Qingmei Zhuma / Taipei Story** (Endrinas verdes y caballitos de bambú / Una historia de Taipei). 1986: **Kogbu Fenzi / The Terrorizer** (El terrorista). 1991: **Guling Jie Shaonian Sha Ren Shijian / A Brighter Summer Day** (El caso del joven asesino de la calle Guling / Una radiante mañana estival). 1994: **Duli Shidai / A Confucian Confusion** (La hora de la independencia / Una confusión confuciana). 1995: **Maijiang / Mahjong** (Mahjong). 2000: **Yi Yi / A One and a Two** (Yi Yi*).

Nacido en Shanghai, Edward Yang (nombre auténtico: Yang Dechang) creció sin embargo en Taiwán al instalarse allí su familia en 1949. Graduado en Ingeniería Electrónica, Yang marcha a Estados Unidos a comienzos de los setenta para hacer un *master* de Informática en la Universidad de Florida y permanece varios años en aquel país. Aunque en 1974 se matricula en la escuela de cine de la Universidad del Sur de California, no tarda en abandonar sus estudios decepcionado -según su propia confesión- por el enfoque excesivamente "hollywodiense" de las enseñanzas. Nada más regresar a Taiwán, en 1981, rueda sin embargo el episodio piloto de una serie de televisión y se apresta a debutar como realizador cinematográfico en el marco de un oscuro proyecto colectivo. Las grandes dotes de Yang son ya evidentes en **Aquel día en la playa**, obra de compleja construcción sobre la enigmática desaparición de un hombre, pretexto argumental que sirve a Yang para acometer una profunda radiografía de la sociedad taiwanesa. Su siguiente film, **Una historia de Taipei**, avanza en esta dirección para presentar crudamente la crisis de valores de una generación de jóvenes que no acierta a adaptarse a la nueva sociedad urbana e industrial. Ése y no otro será el tema central de la primera obra maestra de Yang, **Una radiante mañana estival**, que es también un perfecto compendio de sus preocupaciones temáticas y estilísticas. Admirable mosaico sobre la so-

ciedad taiwanesa de los años sesenta y su creciente admiración por el *American way of life*, la película entrelaza hábilmente diversas historias con un riguroso sentido de la construcción argumental y de la elipsis. **Una confusión confuciana** es un film menor que se encara, en cambio, con el impacto del *boom* económico contemporáneo, en tanto que **Mahjong** constituye una nueva mirada sobre la juventud taiwanesa bajo el pretexto de la accidental intrusión de una muchacha extranjera en un círculo de jóvenes de Taipei. Ambas son, sin embargo, fríamente acogidas y le mantienen varios años alejado de los platós hasta que finalmente puede volver a rodar la que será su segunda gran obra maestra, **Yi Yi**. Compleja radiografía de la vida familiar en la que la figura del padre opera como vértice de numerosas historias hábilmente entretejidas, **Yi Yi** devuelve a Yang al lugar preeminente que fuera de toda duda le corresponde en el cine (asiático) contemporáneo.

ZHANG Yang

(China, n. 1969)

1998: **Aiqing Mala Tang** (Sopa de amor especiada). 1999: **Xizhao** (La ducha*). 2001: **Zuotian** (Dejándolo)

Hijo del también cineasta Zhang Huaishun, Zhang Yang frecuenta desde su niñez los estudios de rodaje y con el tiempo se convertirá en un reputado realizador de *videoclips*. Respaldado por Imar Film, la compañía de producción establecida en China por el norteamericano Peter Loehr y orientada al fomento de un cine joven e inquieto, Zhang rueda en 1998 su estupenda **Sopa de amor especiada**, integrada por cinco historias sentimentales que tienen por protagonistas a distintos personajes representativos de la "gente corriente" del Pekín contemporáneo. De concepción más clásica, **La ducha** prolonga no obstante la vena costumbrista de Zhang plasmando con sensibilidad el conflicto entre las tradicionales formas de vida chinas y los impetuosos cambios introducidos por el reciente desarrollo económico, sirviéndose de los avatares de una casa de baños de barrio amenazada por los nuevos planes inmobiliarios, así como de las tribulaciones de sus propietarios y clientes, como un privilegiado microcosmos para escrutar tales transformaciones.

ZHANG Yimou

(China, n. 1950)

1987: **Hong Gaoliang** (Sorgo rojo*). 1988: **Daihao Meizhoubao** (Operación Jaguar) [co-dir., Yang Fengliang]. 1990: **Ju Dou** (Ju Dou / Semilla de crisantemo*). 1991: **Dahong Denglong Gaogao Gua** (La linterna roja*). 1992: **Qiu Yu Da Guansi** (Qiu Ju, una mujer china*). 1994: **Huozhe** (Vivir*). 1995: **Yao A Yao Yao Dao Wai Pe Quiao** (La joya de Shanghai*). 1997: **You Hua Haohao Shuo** (Mantén la calma*). 1999: **Yige Dou Buneng Shao** (Ni uno menos*); **Wo De Fuqin Muqin** (El camino a casa*). 2001: **Xingfu Shiguang** (Tiempos felices).

Tras trabajar en una fábrica textil durante siete años, Zhang logra ingresar en la Academia de Cine de Pekín y se gradúa en 1982, integrando pues la célebre Quinta Generación responsable de la profunda renovación del cine chino en la década de los ochenta. Inicia su carrera profesional como director de fotografía de varios filmes (entre ellos **Tierra amarilla**, de su compañero Chen Kaige) hasta que la confianza de Wu Tianming, director de los Estudios de Xian, le permite realizar en 1987 su primera película, **Sorgo rojo**, que ganará el Oso de Oro del Festival de Berlín. Historia pasional ambientada en el norte de China en los años treinta, durante la guerra con Japón, **Sorgo rojo** sorprendió por su vigoroso estilo narrativo y su elaboradísima composición plástica, a cuyos brillantes resultados no era en absoluto ajeno su magistral uso del color. Tras un cuasi-desconocido film de encargo, Zhang rueda un nuevo melodrama pasional, **Semilla de crisantemo**, cuyas virtudes exceden a las de su *opera prima* y que subsiste todavía hoy como una de sus grandes obras maestras. **La linterna roja**, su siguiente película, está igualmente rodada en coproducción con Hong Kong y, aunque inferior en sus resultados a la magnífica **Semilla de crisantemo**, es con todo un film notable que confirma la maestría de su autor y trasciende su condición melodramática para admitir una lectura política (por más que el prudente Zhang evitara siempre establecer paralelismos). Con **Qiu Ju, una mujer china**, su primer acercamiento a la sociedad contemporánea, Zhang cambia de registro para adentrase con fortuna en el terreno de la comedia costumbrista, demostrando una versatilidad insospechada de la que seguirá haciendo gala a la largo de toda su carrera. Porque si la espléndida **Vivir** -crónica familiar que nos permite transitar por cuatro décadas de la historia de su país- o la menos lograda **La joya de Shanghai** nos devuelven al maestro en refinados melodramas históricos, **Mantén la calma** es una fresca y vertiginosa comedia que aspira a reflejar los profundos cambios de la sociedad urbana china en los últimos años, mientras que **Ni uno menos** experimenta de nuevo con un acercamiento cuasi-documental -pero rebosante de sensibilidad- al mundo rural que ya explorara en **Qiu Ju** y sobre el que vuelve, de una manera mucho más convencional, en **El camino a casa**. Aparentemente con una mejor capacidad de adaptación a nuevos tiempos y nuevos estilos que Chen Kaige, Zhang continúa siendo el más reputado e influyente de los directores chinos en activo.

ZHANG Yuan

(China, n. 1963)

1989: **White Line** (La línea blanca). 1990: **Mama** (Mamá). 1993: **Beijing Zazhong** (Bastardos de Pekín). 1994: **Guangchang** (La plaza) [co-dir, Duan Jinchuan]. 1996: **Danske piger viser alt** (Las danesas lo enseñan todo) [un episodio; film colectivo]; **Erzi** (Hijos); **Dong Gong**

Xi Gong (Palacio de Oriente, Palacio de Occidente). 1998: **Ding Zi Hu** (Demolición y relocación) [MM]. 1999: **Fengkuang Yingyu** (Loco inglés); **Guonian Huijia** (Diecisiete años).

Formado en la Academia de Cine de Pekín entre 1985 y 1989, Zhang enlaza de inmediato su práctica de fin de carrera, **La línea blanca**, con su primer largometraje, **Mamá**. Centrado en la difícil relación entre un niño autista y su madre, este modesto film en blanco y negro marca un hito por ser la primera producción independiente rodada en China. Aunque apenas se exhibe en este país, **Mamá** es enviada clandestinamente al extranjero y circula profusamente por el circuito internacional de festivales. Las grandes expectativas despertadas por este notable film se confirman con **Bastardos de Pekín**, una visión casi *underground* de la nueva generación rockera china que desagrada a las autoridades hasta el punto de incluir a su autor en una lista negra de cineastas a los que excluye de cualquier posible financiación oficial. Forzado así a asumir su condición de independiente, Zhang rueda varios cortometrajes en vídeo, un brillante documental en 16 mm. sobre la emblemática plaza de Tiananmen y un insólito docudrama, **Hijos**, sobre la crisis y desintegración de una familia nada ejemplar. **Palacio de Oriente, Palacio de Occidente**, irónica denominación popular de los urinarios públicos situados a ambos extremos de la plaza de Tiananmen, es una claustrofóbica aproximación a la subcultura *gay* de Pekín que confiere al cineasta una gran repercusión internacional (en buena medida gracias al apoyo financiero francés) y le confirma como el *enfant terrible* de la "Sexta Generación". Sin embargo, tras un curioso documental sobre un atípico y visionario profesor de inglés, Zhang aborda su primera producción comercial, **Diecisiete años**, un duro drama familiar realizado con gran competencia pero que carece del mordiente de sus anteriores trabajos y se revela incluso menos arriesgado formalmente, por lo que el rumbo que adopte su carrera en el futuro se presenta hoy más indefinido que nunca.

ZHOU Xiaowen

(China, n. 1954)

1986: **Tamen Zheng Nianqing** (Sus mejores años) [co-dir., Guo Fangfang]. 1987: **Zuihou De Fengkuang** (La última locura / Desesperación) [co-dir., Shi Chenfeng]. 1988: **Fengkuang De Daijia** (El precio de la locura / Obsesión). 1990: **Heishan Lu** (El camino de la montaña negra). 1991: **Qingchung Wu Hui** (Juventud sin arrepentimiento). 1992: **Qingchun Chongdong** (El impulso de la juventud); **Heroes in Confrontation** (Héroes enfrentados). 1993: **Longteng Zhongguo** (Presunto culpable); **Cehuang Qi** (Detector de mentiras). 1994: **Ermo** (Ermo). 1996: **Qin Song** (La sombra del emperador*). 1999: **Guanyu Ai De Gushi** (Gente corriente).

Protagonista de una de las más extrañas -pero también estimulantes- carreras del joven cine chino, Zhou Xiaowen se inscribe de lleno en el movimiento de la "Quinta Generación", por más que él mismo no integrara la famosa promoción de la Academia de Cine de Pekín encabezada por Chen Kaige y Zhang Yimou. Formado previamente como operador de noticiarios, Zhou fue sin embargo destinado a los Estudios de Xi'an y allí recibiría -como tantos otros jóvenes cineastas- el apoyo de Wu Tianming para poder debutar como realizador. **Sus mejores años,** una claustrofóbica historia ambientada en la reciente guerra con Vietnam, desagradó tanto al ejército que el film fue censurado y no vio la luz pública, obligando a Zhou a refugiarse en el cine de género. **Desesperación** y **Obsesión** son así dos *thrillers* psicológicos, nada corrientes pese a su condición de encargo, profusamente imitados desde otros estudios en el momento en que Zhou acometía **El camino de la montaña negra**, un intenso drama con fuertes connotaciones sexuales que vendría a engrosar de inmediato la lista de películas largamente prohibidas por el gobierno. Una nueva serie de filmes alimenticios no servirá, lógicamente, para paliar la frustración de Zhou, quien finalmente conseguiría encontrar en la financiación de Hong Kong el respiro necesario para rodar la que será su gran obra maestra, **Ermo**, uno de los grandes filmes chinos de la década y acaso la más profunda y rigurosa indagación sobre los conflictos entre tradición y modernidad en el país. **La sombra del emperador**, una apasionante radiografía del poder disfrazada de gran fresco histórico, volvería a ocasionar al cineasta algunos encontronazos con las autoridades, pero esta vez las tensiones no interrumpirán la vena creadora de Zhou, cuyo último film hasta la fecha es una insólita comedia ambientada entre paralíticos cerebrales.

Bibliografía

Alberto Elena

Cualquier aproximación bibliográfica a la producción cinematográfica del Lejano Oriente en las últimas dos décadas tropieza, como cabría esperar, con los inevitables problemas derivados de una insuficiente perspectiva crítica y aun sencillamente temporal. Así, por ejemplo, en el caso del cine japonés la plétora de trabajos sobre el periodo clásico -filón aparentemente inagotable cuya exploración dista mucho de haber remitido- no se corresponde en modo alguno con la producción bibliográfica sobre épocas más recientes. Naturalmente, algunas de las obras generales de más reciente publicación se adentran en los noventa, pero siempre de una manera insuficiente y tentativa. La vasta y acreditada historia de Tadao Sato, *Le cinéma japonais* (París, Centre Georges Pompidou, 1997; 2 vols.), puede cumplir esa función introductoria, como también -a una escala mucho más modesta- el ajustado compendio de Max Tessier, *Le cinéma japonais: une introduction* (París, Éditions Nathan, 1997) (traducción española: *El cine japonés*, Madrid, Editorial Acento, 1999), pero de inmediato se revelarán insuficientes de cara a un estudio más detallado sobre las tendencias de los últimos años. De este modo, el libro de Mark Schilling, *Contemporary Japanese Film* (Nueva York / Tokio, Weatherhill, 1999), aunque básicamente una compilación de las críticas publicadas por el autor en *The Japan Times*, constituye una de las pocas aproximaciones mínimamente sistemáticas al cine del periodo y una primera guía de urgencia sobre los más jóvenes cineastas japoneses. Junto a este texto, los diversos diccionarios de películas que Thomas Weisser y Yuko Mihara Weisser vienen dando a la luz en los últimos años -por más que no resulten particularmente refinados en sus análisis- aportan un ingente caudal de información sobre temas en los que habitualmente no es fácil contar con otros recursos: *Japanese Cinema Encyclopedia: The Essential Handbook* (Miami, Vital Books, 1996) fue la primera entrega de la serie, hasta la fecha secundada por *Japanese Cinema Encyclopedia: Horror, Fantasy and Science Fiction Films* (Miami, Vital Books, 1997) y *Japanese Cinema Encyclopedia: The Sex Films* (Miami, Vital Books, 1998).

Contrariamente al caso japonés, el cine chino de las dos últimas décadas ha suscitado un auténtico aluvión de publicaciones, algunas de ellas francamente importantes. Comenzando, no obstante, por algunos textos de carácter más general, resulta inevitable remitir a Zhang Yingjing y Xiao Zhiwei (eds.), *Encyclopedia of Chinese Film* (Londres / Nueva York, Routledge, 1998), aunque menudeen los errores y los textos introductorios resulten excesivamente esquemáticos (hasta, en algunos casos, convertirse en sencillamente inútiles). Ligados a la eclosión de la famosa "Quinta Generación", libros como Chris Berry (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema* (Londres, British Film Institute, 1991) o Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack y Esther Yau (eds.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (Cambridge, Cambridge University Press, 1994), son ya referencias inexcusables para cualquier estudio sobre el cine chino contemporáneo y pequeños clásicos en su género. El espacio reservado en ambos al cine de Hong Kong y Taiwán se incrementa considerablemente en la sintética -y más reciente- aproximación de Bérénice Reynaud, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas* (París, Éditions Cahiers du Cinéma, 1999), de hecho ya un estudio formalmente dividido en tres partes, como el propio monográfico de la revista inspiradora del volumen, a cargo de Charles Tesson y Olivier Joyard (eds.), *Made in China* (número extraordinario de *Cahiers du Cinéma*, 1999), útil en su concepción periodística y de actualidad, pero por ello mismo presumiblemente perecedero a corto plazo. En cambio, el documentado trabajo de Régis Bergeron, *Le cinéma chinois, 1984-1997* (Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997) se concentra exclusivamente en el cine continental y adopta una estructura esencialmente cronológica.

En una variante más ensayística, la monumental monografía de Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-Garde Fiction and the New Chinese Cinema* (Durham / Londres, Duke University Press, 1997), que enmarca convenientemente la irrupción de la "Quinta Generación" en un contexto cultural más amplio, con el que sin duda guardaría múltiples correspondencias, marca -pese a su aspereza y dificultad- un auténtico hito en los estudios sobre el cine chino contemporáneo. Por su parte, Jerome Silbergeld, *China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema* (Londres, Reaktion Books, 1999), aborda la producción de la "Quinta Generación" desde la original perspectiva de un historiador del arte interesado por rastrear la pervivencia de diferentes tradiciones estéticas en los más importantes filmes del grupo.

Tan prolífica al menos como en el caso de China, la producción bibliográfica sobre el cine de Hong Kong se enriquece además (¿o acaso más bien se empobrece?) con numerosas publicaciones a cargo de *fans* de uno u otro subgénero que no necesariamente satisfacen los mínimos requisitos de rigor. Pero, junto a ellos, otros textos han contribuido decisivamente a profundizar en nuestro conocimiento del reciente cine de la ex-colonia y muy probablemente Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra-Dimensions* (Lon-

dres, British Film Institute, 1997), quizás la más accesible historia del cine de Hong Kong, pueda servir también como óptima introducción a los periodos más recientes. Otros textos de gran interés -al margen de las estupendas, pero difícilmente localizables, publicaciones del Festival de Hong Kong- son Fredric Dannen y Barry Long, *Hong Kong Babylon: An Insider's Guide to the Hollywood of the East* (Londres, Faber and Faber, 1997), Simone Bedetti y Massimo Mazzoni, *La Hollywood d'Oriente. Il cinema di Hong Kong dalle origini a John Woo* (Bolonia, Editrice Punto Zero, 1996), Alberto Pezzotta, *Tutto il cinema di Hong Kong. Stili, caratteri, autori* (Milán, Baldini & Castoldi, 1999), o el exhaustivo Ralph Umard, *Film ohne Grenzen: das neue Hong Kong-Kino* (Lappersorf, Kerschensteiner Verlag, 1996), todos los cuales pueden complementar con provecho los capítulos de las obras más generales sobre los cines chinos mencionadas más arriba. Con todo, dos referencias de carácter más ensayístico o teórico se hacen en este punto inevitables. Por un lado, Lisa Odham Stokes y Michael Hoover, *City on Fire: Hong Kong Cinema* (Londres / Nueva York, Verso, 1999), carece de parangón por su abierta perspectiva socio-política, la riqueza de sus análisis y su indisimulada vocación polémica, mientras que, por otro, el texto de David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Cambridge / Londres, Harvard University Press, 2000), difícilmente podía pasar desapercibido y así su militante reivindicación del cine popular de Hong Kong no ha hecho sino reabrir un debate en el que el rigor de la documentación manejada o la brillantez de sus análisis no parece estar reñida con la formulación de atrevidos y provocativos juicios.

Taiwán no ha conocido igual fortuna crítica, al menos desde el punto de vista de la atención suscitada y así, aparte de las secciones pertinentes del libro de Bérénice Reynaud ya reseñado, el único texto de relieve consagrado a la producción de los últimos años es el coordinado por Silvia Pareti y Mirella Prato para el Festival de Pesaro: *Taiwan, cinema degli anni '90* (Pesaro / Milán, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema / Editrice Il Castoro, 1998). En cambio, la emergencia de una producción transnacional como resultado de la diáspora china comienza a despertar un notable interés y, más allá de estudios parciales o de detalle ha cristalizado ya en el interesante volumen de Sheldon Hsiao-peng Lu (ed.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu, University of Hawaii Press, 1997).

El resto de las cinematografías de la región cuentan con bibliografías menos prolíficas, cuando no virtualmente inexistentes en cualquiera de las lenguas occidentales. Corea del Sur cuenta, no obstante, con alguna ventaja en este sentido y a los pioneros trabajos de Adriano Aprà (ed.), *Il cinema sudcoreano* (Pesaro / Venecia, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema / Marsilio Editori, 1992), y *Le cinéma coréen* (París, Centre Georges Pompidou, 1993), han venido a complementar de un modo u otro Antoine Coppola, *Le cinéma coréen: du confucianisme à l'avant-garde* (París, Éditions L'Harmattan, 1996), e incluso el excelente catálogo de Tony Rayns y Simon Field, *Seoul Stirring: Five Korean Directors* (Londres, Institute of Contemporary Arts, 1994).

Increíblemente, el cine filipino no parece contar con ningún libro de referencia sobre la producción reciente (al menos, no en lenguas occidentales), por lo que apenas hay más opciones bibliográficas que remitir a las secciones relevantes de la antología de Mel Tobias, *One Hundred Tagalog Movies* (Vancouver, Peanut Butter Publishing, 1998), o a publicaciones un poco más antiguas -y no menos misceláneas- como son los dos libros de Joel David, *The National Pastime: Contemporary Philippine Cinema* (Manila, Anvil Publishing, 1990), y *Fields of Vision: Modern Critical Applications in Philippine Cinema* (Manila, Ateneo, 1995), o el trabajo ya clásico de Emmanuel A. Reyes, *Notes on Philippine Cinema* (Manila, De la Salle University Press, 1989).

Algo similar sucede en el caso de Indonesia, cuya obra esencial de referencia tiene ya una década a sus espaldas: Salim Said, *Shadows of the Silver Screen: A Social History of Indonesian Film* (Yakarta, The Lontar Foundation, 1991). No obstante, y aunque se trate eminentemente de estudios de corte sociológico, Karl G. Heider, *Indonesian Cinema: National Culture on Screen* (Honolulu, University of Hawaii Press, 1991), y sobre todo Krishna Sen, *Indonesian Cinema: Framing the New Order* (Londres, Zed Books, 1994), han de ser también reseñados en este apartado. Nada similar existe, sin embargo, para las cinematografías de Tailandia o Vietnam, por lo que el lector interesado deberá adentrarse necesariamente en los procelosos territorios de la hemerografía o recurrir a la clásica síntesis de John A. Lent (ed.), *The Asian Film Industry* (Londres, Christopher Helm, 1990), cuyo único inconveniente reside en su ya lejana fecha de publicación. También, por último, se puede consultar -para estos y otros temas- el ciertamente inclasificable libro de Lee Server, *Asian Pop Cinema: Bombay to Tokyo* (San Francisco, Chronicle Books, 1999), personal y periodístico recorrido por los cines populares del Lejano Oriente que no carece, desde luego, de interés.

Hecho en Hong Kong

Abstracts

CHINESE CINEMA SINCE 1989
Bérénice Reynaud

Tanks bursting into Tiananmen Square on 4th June 1989 put an abrupt end to the democratic "Spring of Beijing" movement, thus marking the beginning of a new stage in the political, social and cultural life of the three Chinas, while obviously showing their filmmakers the road they had to follow. In Hong Kong, which for years had been preparing its incorporation to Popular China, the decade began with the separation of its two cinema strongmen, Tsui Hark and John Woo, culminating in the latter's departure for Hollywood. Chinese filmmakers forming part of the "Fifth Generation" headed by Zhang Yimou and Chen Kaige were hit hard after the events in Tiananmen by the imposed exile of Wu Tianming, mentor and principal promoter of new Chinese cinema. Meanwhile, in Taiwan, the end of martial law in 1987 saw filmmakers from the so-called "New Wave", with Hou Hsiao-hsien and Edward Yang in the lead, start delving into the country's conflictive history and portraying subjects until then forbidden on its screens.

IN THE MOOD FOR WONG
Antonio Weinrichter

Thanks to the success of his last film, **In the Mood for Love**, and a decade of travelling and presenting his work at some of the world's most prestigious festivals, Hong Kong-raised Wong Kar-wai has now succeeded in making a name for himself as a director. After cult films like **Chungking Express** (1994) or **Fallen Angels** (1995), it is with his last film -a romantic and somewhat exotic love story starring two of his regular collaborators, Maggie Cheung and Tony Leung- formal, though not thematically, radically different from his six previous works, that this Shanghai-born, Hong Kong-raised director has hit the soft spot of the big audiences who were largely ignorant of his earlier works.

THE DIASPORA CINEMA OF STANLEY KWAN
Bérénice Reynaud

Ever since his 1984 debut with **Women**, one of the most important filmmakers to come out of Hong Kong in the last two decades, Stanley Kwan has spent his time researching the cinematographic expression of feminine subjectivity. With the collaboration of today's top Chinese actresses, including Maggie Cheung or Anita Mui, Kwan, considered since his earliest works as a director of "women's films" (Cukor-style), has created some of the most complicated, interesting and credible female characters of contemporary Asian cinema, always within the field in which he feels most at home, that of Chinese melodrama or *wenyi pian*.

THE STEADYCAM AND THE TRIPOD. THE FILMS OF CHEN KAIGE AND ZHANG YIMOU
Roberto Cueto

"New Chinese cinema" made its first Western appearance only two decades ago. Constantly condemned to unfolding within a hostile and conditioning political atmosphere, it has recently become something of a regular on commercial European screens and at international festivals. The names of Chen Kaige and Zhang Yimou, plus that of the actress Gong Li, a familiar face in films by both directors, have been a driving force behind this appearance. The long list of awards garnered by their films at different festivals attracted attention to a cinematography faced with authentic aesthetic renovation as it struggles to find its own voice. The work of both Chen and Zhang perfectly exemplifies the glories and downfalls of Chinese cinema thanks to a series of films offering a lucid fresco of Chinese history from 1912 until today.

THE CINEMA OF HOU HSIAO-HSIEN. HISTORY, DOCUMENT AND STYLIZATION
Carlos F. Heredero

Fascinating to the majority of contemporary critics, a common face at top-line European festivals, virtually unknown by spectators -only one of his films, **The Puppetmaster** (1993), has been commercially released in Spain- and difficult for them to understand, the cinema of Hou Hsiao-hsien can be summed-up in three main factors that explain the fascination and the incomprehension experienced by western spectators on contemplating his work: on the one hand is the controversial and poorly known background of Taiwan, the patient victim of continuous historical-political crossbreeding and the basic axis of Hou's cinema, in the West; on the other, the use of a language based on codes indebted to methods of Eastern representation (Chinese poetry and painting) that are complicated for the Western spectator; and, lastly, the strong influence on his later works of models and resources inherited from the expressive and linguistic arsenal of modern screens.

JAPANESE CINEMA OF THE 90s
Kuoshi Ueno

Film-lovers from all over the world discovered their first Japanese films in the fifties with the works of Kurosawa and Mizoguchi. Later came Ozu and Naruse, together with the appearance of authors like Imamura or Oshima. This said, the enormous void in western knowledge of Japanese cinema continued until the nineties, when it eventually started to change. The world outside of Japan now knows the works of Kitano, Aoyama, Tsukamoto or Harada. The view from inside the country has also made it possible for us to observe the presence in recent years of several highly talented young directors who have brought a breath of fresh air to the industry. The purpose of this article is to describe the atmosphere into which they were born, the problems with which they deal and the view of these authors from the nineties when shooting their films.

TAKESHI KITANO. THE ORIGAMI SKULL
Jordi Costa

Kitano is a master of origami who has changed his base material. Just like the simple blank sheet of paper with which the origami master is capable of reinventing reality, Kitano bases his work on pure, limpid material: the eloquence of silent cinema. Like Kaurimäki, he is one of the contemporary filmmakers most capable of injecting tension to the grammar of cinema by taking recourse to its essences, turning his hand to a primitive and uncontaminated writing and employing the most basic of expressive resources in order to create a new, fundamentally modern, form of cinematographic language. A new perspective on the basis of which to consider reality in his peculiar perception of time, in turn converted into form and background, impregnates all of his images, in which he depicts a sad poetry of life, from which the epic so closely related to the history of his country of origin has disappeared.

GHIBLI. ANIMATION AS AN INTEGRATOR OF GENRES
Ángel Sala

To talk about the Ghibli Animation Studio is, partly, to talk about the meteoric growth experienced by Japanese animation in recent decades. It also explains the vindication of this animation from the artistic and even author points of view, particularly via the works of Hayao Miyazaki and Isao Takahata, co-founders of the studio and authors of an unmistakable aesthetic proximity with a nevertheless totally opposed conceptual message, a dialectic lending wings to the extraordinary function of Ghibli both as a definition of the new Japanese cinematographic epic and of the functional minimalism so deeply rooted in the country's celluloid.

VIETNAMESE FILMS IN THE NINETIES
Keiko Kawaguchi

The governmental policy of market liberalization, or *Doi Moi*, brought serious problems to the Vietnamese film industry traditionally run by public entities. Obliged to compete with foreign productions, the industry entered a serious crisis lasting until 1994, when the State regained the financial reigns of national cinema. Since then, despite the economic difficulties suffered by the country and the iron hand of a censorship falling hard on any screenplay making even the slightest criticism of the government or attempting to critically examine social relations, each year some four or five films make a now familiar appearance at European festivals and cinemas.

MEMORIES OF VIETNAM. THE COLOUR AND EMOTIONS OF TRAN ANH HUNG
Ricardo Aldarondo

Ever since his first feature was screened at Cannes 1993, Tran Anh Hung has unquestionably become the world's major representative of Vietnamese cinema. A resident since the age of twelve in Paris, where he received his cinematographic education, the incredible plastic beauty of this director's work has left its mark on the biggest international festivals, having received a number of prizes undoubtedly contributing to the commercial screening of his films in a number of European countries. An exceptionally well-defined style, and clear-cut ideas when creating an own world, together with the constant repetition of aesthetics and subject-matter characterize a cinema which, with the same team film after film and a great deal of emphasis on music, creates a whole new world of sensations for the spectator with each new work.

THE SOUTH-KOREAN CINEMA IN THE NINETIES
Giuseppe Gariazzo

South-Korean cinema is doubtless one of the most exciting and fertile as far as talent and ideas in today's cinema are concerned. Branching out in several directions, from the classicism with experimental touches of Im Kwon-taek and the political-sexual subversion of Jang Sun-woo to the abstract melodrama of Kim Ki-duk -author of **The Isle** (2000), one of the most important titles of this emerging cinema- and the horrific choreographies of the different filmmakers who are fascinated by decomposing and recomposing the rules of the game, Korean filmmakers, who film in all kinds of genres, also use their works to discuss the current political and social situation in South Korea.

PERSPECTIVES OF THAI CINEMA
Alberto Elena

The big studios and powerful star system of the fifties and sixties, when the annual production of mainly traditional or musical melodramas aimed at the largely rural public was somewhere around two hundred films, were helpless against the crisis suffered by Thai cinema in the seventies, principally caused by the country's political situation, which brought harder censorship and a curfew responsible for a reduction in the number of showings per day, and, therefore, in the number of spectators. But parallel to this crisis came the appearance of a group of filmmakers who started making movies about social and political subjects unseen until then on the screens of the country. The production crisis of the nineties, with a brutal reduction in the number of films, seemed to paint a black picture for the future of Thai cinema. However, the new generation of young directors who appeared in 1997 changed this fate with their new, modern and lively films aimed at a young, urban public, and which are now enormously popular with Thai audiences.

SHIPWRECK IN THE PACIFIC. THE REDISCOVERY OF FILIPINO CINEMA
Gino Dormiendo

Filipino cinema has a long and glorious past marked by the great films and directors who led the way. Over the years it has become the most popular form of mass entertainment, despite the fact that constant political transition has hindered its complete development, a factor in itself not particularly successful given the commercial motivations of the producers and the divisions existing in both the governmental and the industrial sectors. As a result, today's Filipino cinema is having great difficulty in finding a profitable path to follow in the flourishing 21st century film market. Surprisingly enough, Filipino cinema is still alive and kicking despite its constant ups and downs. But it still has to answer the million-dollar question: will it be able to recover the ground it has lost and reinstate itself at the forefront in the near future?

Índices

Índice onomástico

Aguiluz, Tikoy: 155, 157
Ah Mon, Lawrence: 10, 48
Alcaine, Rafael: 71
Aldazabal, Peio: 91
Aldrich, Robert: 68
Álvarez, José María: 41
Amieva, Nieves: 91
Andersen, Hans Christian: 24
Andrews, Dana: 43
Angelopoulos, Theo: 74, 81
Ann Hui: 8, 37, 43, 49
Aoyama, Shinji: 94, 101, 102, 103
Apichatpong Weerasethakul: 152
Aprymov, Seryk: 141
Aquino, Corazón: 155
Arab Strap: 136
Assayas, Olivier: 73, 91

Barouh, Benoit: 132
Bazin, André: 91
Bee, Kenny: 74
Belmondo, Jean-Paul: 135
Bergman, Ingmar: 120
Bernal, Ishmael: 154, 155
Bong Joon-ho: 146
Bordwell, David: 41
Brecht, Bertolt: 91
Bresson, Robert: 74, 86
Brocka, Lino: 154, 155, 156, 157
Browne, Nick: 71
Brownlow, Kevin: 41
Bui, Tony: 133
Burdeau, Emmanuel: 91

Cai Chusheng: 45, 46, 48
Cameron, James: 139
Campion, Jane: 16
Camus, Albert: 48
Capri, Ana: 157
Carax, Leos: 24
Cavell, Stanley: 35
Chan, Benny: 13
Chan, Fruit: 13, 37
Chan, Gordon: 13
Chan, Grace: 31
Chan, Jackie: 9, 11, 13
Chan, Peter: 13, 14
Chan, Sunny: 47
Chang, Bryan: 14
Chang, Eileen: 9, 46, 49
Chang, Michael G.: 48
Chang, Sylvia: 46, 49
Chang, Terence: 6
Chang, William: 11, 41
Chang Hwa-kun: 91
Chang Kai Chek: 7, 53, 63, 91
Chang Tso-chi: 31
Chang Yi: 26, 91
Chang Younhyun: 145
Changsankotmae: 145
Chao, Winston: 46
Chatichai Choonhavan: 149
Chatri Chalerm Yukol: 149, 150
Chau Hue: 124
Chen Jo-fei: 33
Chen Mei-hsing: 71
Chen, Joan: 46
Chen Kaige: 7, 8, 15, 16, 33, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74
Chen Kun-hou: 26, 74, 91
Cherd Songsri: 149
Cherie Chung: 43
Cheung, Alfred: 8
Cheung, Jacky: 40
Cheung, Jacob: 13, 17, 31
Cheung, Julian: 48
Cheung, Leslie: 36, 38, 39, 40, 44
Cheung, Mabel: 10, 11, 48
Cheung, Maggie: 6, 14, 35, 36, 38, 40, 41, 44, 45, 46, 71
Chi Kai-ching: 74
Chiao, Peggy: 49, 91
Ching Siu-tung: 48
Chingmy Yau: 47
Chow, Rey: 71
Chow Yun-fat: 6, 43
Christgau, Robert: 40
Chu Tien-wen: 26, 75, 77, 78, 83, 89, 91
Chu Wanhua: 70
Ciment, Michel: 73
Cui Jian: 20
Cui Zi'es: 24
Cukor, George: 43

Dadivas, Nonoy: 159
Dang Nhat Minh: 124, 125
De Leon, Mike: 156
De Palma, Brian: 140
De Sica, Vittorio: 135
Delhomme, Benoît: 132
Deng Xiaoping: 6, 71
Diaz, Lav: 156
Diaz-Abaya, Marilou: 156
Doyle, Chris: 11, 38, 39, 41
Duan Jinchuan: 18, 21

Eastwood, Clint: 109
Edwards, Blake: 13
Egger, Michel: 91
Erice, Víctor: 82
Escasa, Chuck: 159
Estrada, Joseph: 155
Euthana Mukdasnit: 149, 150

Fassbinder, R.W.: 74
Feng Fei-fei: 74
Feng Xiaogang: 24
Ferreri, Marco: 144
Fong, Allen: 8, 9, 48
Fong, Eddie: 10
Ford, John: 86
Frondon, Jean-Michel: 91
Fukasaku, Kenji: 96, 98, 109

Gang Chen: 70
Gao Xiaochuan: 52
García Márquez, Gabriel: 18
Garciadiego, Paz Alicia: 76
Godard, Jean-Luc: 40, 74, 103, 135
Gong Li: 15, 51, 60

Hai Ninh: 130
Hakim, Christine: 157
Han Ziyun: 88
Harata, Masato: 94, 100, 101
Hartley, Hal: 151
Hashiguchi, Ryosuke: 100, 101
Hau, Tony: 43
He Jianjun (véase He Yi)
He Ping: 32
He Yi: 21
Herbert, Frank: 115
Heuman, Eric: 91
Hirohito: 100
Hisaishi, Joe: 118
Ho Chi Minh: 126
Hoichi, Kotabe: 118
Hong Sang-soo: 143
Hotaro, Okamoto: 121
Hou Hsiao-hsien: 7, 8, 26, 27, 28, 30, 32, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, *85*, 86, 87, 88, 89, 90, 91
Hsiao Yeh: 26
Hsu Feng: 16, 33
Hsu Hsiao-ming: 27
Hu Mei: 8
Huang Chun-ming: 26, 76, 91
Huang Jianxin: 15, 17, 18, 33, 52

Huang Mingchuan: 31, 32
Huang Yushang: 32

I Du-yong: 144
Ichikawa, Jun: 98
Ichikawa, Kon: 61
Im Kwon-taek: 138, 143, 144
Im Sang-soo: 145
Imamura, Shohei: 93, 94, 120
Ishii, Takashi: 100, 101
Ivens, Joris: 23
Iwai, Shunji: 49, 94, 97, 100, 101

Jang Man-chul (véase Jang Sun-woo)
Jang Sun-woo: 138, 142, 143
Jet Li: 10, 71
Jeturian, Jeffrey: 157
Jia Zhangke: 14, 24, 25
Jiang Wen: 15, 25, 33
Jin, Elaine: 43
Jin Yan: 21
Jodorowsky, Alejandro: 117
Jones, Kent: 73
Jung Ji-woo: 144

Kaneshiro, Takeshi: 40
Kang Je-gyu: 145, 146
Kaurismäki, Aki: 74, 106
Kavafis, Konstantino: 35, 41
Kawase, Naomi: 102
Ke Yi-cheng: 91
Keaton, Buster: 106, 110
Kiarostami, Abbas: 74, 82
Kim Jee-woon: 146
Kim Ki-duk: 138, 139, 140, 141, 142, 143
Kim Ki-yong: 139
Kim Sang-jin: 146
Kim Tae-yong: 144
Kim Yoo-min: 144
Kim Young-jun: 146
King Hu: 32, 33
Kitano, Takeshi: 39, 94, 98, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113
Ko Yi-ceng: 26
Ko Yue-lin: 47
Koreeda, Hirokazu: 97
Kraicer, Shelly: 35
Ku, Josephine: 48, 49
Kumashiro, Tatsumi: 96
Kurosawa, Akira: 39, 51, 68, 93, 94, 107
Kurosawa, Kiyoshi: 94, 95, 97, 102, 103, 104
Kwan, Stanley: 6, 10, 14, 35, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49

Lae, Alex: 11
Lai, Leon: 40
Lai, Stan: 27
Lam, Aubrey: 14
Lamangan, Joel: 156
Lau, Andrew: 13, 38
Lau, Carina: 38
Law, Alex: 48
Law, Clara: 10, 48
Lay, Carol: 14
Le Dan: 124
Le Hoang: 127, 128
Lean, David: 35
Lee, Ang: 32, 71
Lee, Lilian: 16
Lee, Mark: 132
Lee Chingai: 13
Lee Kang-sheng: 30
Lejano, Ed: 159
Lelouch, Claude: 70
Leone, Sergio: 39, 68, 107, 109
Leprince de Beaumont, Marie: 117
Leung, Tony: 35, 40, 41, 43, 46, 71, 79, 91
Li Shaohong: 8, 18, 19, 52
Li Tien-lu: *85*, 86
Liang Ching: 86, 87
Liao Ching-song: 74, 78
Lin, Brigitte: 10, 12, 49
Ling Cheng-sheng: 28, 151
Liu, Gordon: 48
Liu Bingjian: 24
Loehr, Peter: 23
Lorenzo, Santiago: 108
Lou Ye: 24
Lu Xuechang: 21
Lü Yue: 17, 23
Luke, Hamilton: 116
Luu Trong Ninh: 123, 124, 125, 126, 127

Ma Ning: 58, 71
Mak Yanyan: 14
Malcolm, Derek: 73
Manop Udomdej: 149, 150
Mao Zedong: 52, 53, 61, 63, 71, 75, 91
Marcos, Ferdinand: 155
Marker, Chris: 36
Matsuoka, Joji: 100, 101
Mei Lanfang: 62
Melville, Jean-Pierre: 107
Miao, Cora: 43
Michizuki, Rokuro: 95
Miike, Takashi: 94, 97
Min Gyu-dong: 144
Miyazaki, Hayao: 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121
Miyazawa, Kenji: 119
Mizoguchi, Kenji: 86, 93, 94
Moebius: 117
Momoi, Kaori: 48
Morato, Manuel: 155
Mui, Anita: 6, 14, 44, 48
Muzhi Yuan: 60
My Ha: 129

Nakata, Hideo: 96
Naruse, Mikio: 93
Ngo Phuong Lan: 125
Nguyen Tranh Van: 123, 130
Nigishi, Kichitaro: 96
Ning Ying: 8, 22
Niu Zhenhua: 17
Nolan, Christopher: 39
Nonzee Nimibutr: 150, 151, 152

O'Hara, Mario: 156
Ogawa, Shinsuke: 102
Osawa, Takao: 48
Oshima, Nagisha: 93, 94
Otsuka, Yasuo: 114
Overbey, David: 156
Ozu, Yasujiro: 86, 93, 94, 133, 134

Pang, Danny: 151
Pang, Oxide: 150, 151
Park Chan-wook: 145
Park Chul-soo: 145
Park Je-hyun: 146
Park Ki-hyung: 144
Pen-ek Ratanaruang: 150, 151
Peng Xiaolian: 8, 18, 52
Pham Hoang Nam: 127, 128, 129
Pickowicz, Paul G.: 71
Portes, Gil: 157

Radiohead: 136
Ramos, Fidel V.: 155
Rayns, Tony: 41, 108, 113
Ray, Nicholas: 90
Red, Jon: 158
Red, Raymond: 158
Reed, Lou: 134, 136
Reis, Michelle: 40, 48
Resnais, Alain: 36, 39
Reynaud, Bérénice: 53, 65, 67, 71, 91
Riambau, Esteve: 91
Ripstein, Arturo: 75
Rizal, José: 155, 156
Rohmer, Eric: 82, 144
Rono, Chito: 156
Rosenbaum, Jonathan: 73
Rossellini, Roberto: 82
Rossignon, Christophe: 132
Ruan Lingyu: 6, 44, 45, 46, 48
Ryoo Seung-wan: 144

Sabu: 94, 100
Sakamoto, Junji: 98, 99, 100, 103
Sammo Hung: 48

Sang Hu: 49
Schamus, James: 32
Scorsese, Martin: 88
Sento, Takenori: 102
Shaw, Hermanos: 43
Shi Run Jiu: 23
Shichuan Zhang: 52, 60
Shin Jian-shen: 74
Shinging Chen: 33
Shizuka Inoh, Annie: 87
Shu Kei: 7
Shu Qi: 89
Siguion-Reyna, Armida: 158
Siguion-Reyna, Carlos: 156, 158
Siqin Gaowa: 46, 48, 49
Sobchak, Vivian: 71
Somai, Shinji: 96
Spielberg, Steven: 116
Stahl, John M.: 139
Stevenson, Robert L.: 115
Straub, Jean-Marie: 74
Suo, Masayuki: 95, 100
Supachai Surongsain: 150
Suwa, Nobuhiko: 98, 102, 103
Swift, Jonathan: 115

Takahata, Isao: 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121
Tai Chin: 43
Takenaka, Naoto: 100, 101
Tam, Patrick: 8, 9, 37, 43
Tamura, Misaki: 102
Tang Danian: 24
Tao Dechen: 26
Tao, Jim: 91
Tarantino, Quentin: 40, 41, 135, 151
Tati, Jacques: 106
Teo, Stephen: 49
Tezuka, Osamu: 114
Thanin Kraivichian: 149
Thanit Jitnukul: 152
The Velvet Underground: 134, 136
Tian Zhuangzhuang: 8, 15, 19, 21, 22, 33, 52
Tiongson, Nicanor: 158
Tierney, Gene: 43
To, Johnnie: 14
Ton-That Tiet: 132
Tran Anh Hung: 131, 132, 133, 134, 135, 136
Tran Nu Yên-Khê: 132
Trinh Cong Son: 136
Trousdale, Garry: 118
Tsai Ming-liang: 30, 31, 32, 33
Tsang, Eric: 13, 47
Tsui Hark: 6, 8, 10, 12, 47, 48
Tsukamoto, Shinya: 94, 98, 99, 101

Verne, Jules: 115
Vidor, King: 14
Viet Linh: 128
Von Sternberg, Josef: 39

Wai Kai-fai: 15, 33
Wan, Irene: 43
Wan Sun-woo: 142
Wang, Faye: 40
Wang Jen: 26, 27, 77, 78
Wang Shao-di: 26, 32, 33
Wang Shuo: 24, 25
Wang Tung: 26, 27, 28, 33
Wang Xiaoshuai: 20, 21, 22, 66
Wang Xiao-yen: 23
Wei Ziyun: 30
Wenders, Wim: 36, 74, 128
Wise, Kirk: 118
Wisit Sasanatieng: 150, 152
Wong, Kirk: 8, 9, 10, 12, 14
Wong Kar-wai: 10, 11, 12, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 48, 74, 151
Woo, John: 6, 8, 10, 47, 151
Wu Ma: 48
Wu Ming (véase Tian Zhuangzhuang)
Wu Nien-jen: 26, 27, 28, 33, 76, 77
Wu Tianming: 15, 16, 20, 33
Wu Yonggang: 45

Xhang Zhuang-xiang: 26, 77
Xiao Si: 64
Xie Jin: 47
Xiling Shen: 60

Yaguchi, Shinobu: 100, 101
Yang, Edward: 26, 27, 29, 32, 49, 74, 78, 91
Yasuji, Mori: 118
Yasuo, Otsuka: 118
Yau, Esther: 71
Yau, Patrick: 15
Yee, Derek: 13
Yeoh, Michelle: 14
Yi Lik-wai: 14
Yim Ho: 8, 9, 43, 48, 49
Ying Chengzhong: 70
Yingjin Zhang: 48
Yip, Veronica: 46
Yongyooth Thongkonthun: 152
Yoshifumi, Kondo: 121
Yu Weiyen: 27
Yuko, Tone: 121

Zanhaho He: 70
Zeze, Takahisa: 95, 98, 99, 100
Zhang Che: 47
Zhang, Aileen (véase Chang, Eileen)
Zhang Ming: 22
Zhang Nuanxin: 33
Zhang Yang: 23
Zhang Yimou: 8, 15, 16, 17, 18, 23, 33, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74
Zhang Yuan: 17, 18, 20, 21, 22, 33, 66
Zhang Ziyi: 71
Zhao Jiping: 70
Zhao Jisong: 24
Zheng Junli: 48
Zhengqiu Zheng: 52
Zhou Xiaowen: 15, 18, 33, 52

Índice de películas

A bout de souffle (véase **Al final de la escapada**)
A Fei Zhengzhuan (véase **Días salvajes**)
À la verticale de l' été (véase **Pleno verano**)
A Lang De Gushi (véase **Todo sobre Ah Long**)
A la espera: 22
A la una, a las dos (véase **Yi Yi**)
A One and a Two (véase **Yi Yi**)
Abuela y sus fantasmas, La: 32
Aces Go Places III: Our Man from Bond Street (véase **007, nuestro hombre de Bond Street**)
Actress (véase **Ruan Lingyu**)
Actriz, La (véase **Ruan Lingyu**)
Acusación, La: 149
AD 2000: 13
Address Unknown (véase **Dirección desconocida**)
Adiós a mi concubina: 16, 47, *50*, 51, 57, 61, 62, *63*, 64, 65
Adiós al sur, adiós: 29, 76, 79, 83, *87*, 88
Adiós, China: 11
Adiós, cinefilia: verano indio: 101
After Life (véase **Vida maravillosa**)
After the Crescent: 14
Agárrate fuerte: 47, 48
Age of Innocence, The (véase **Edad de la inocencia, La**)
Agujero, El: *30*, *195*
Ah Chung: *31*
Ah Ying (véase **Mitad del rostro, La**)
Ahora reina burlesca: 158
Ai Ni Ai Wo (véase **Belleza de las nueces de betel, La**)
Ai Xuoi Van Ly (véase **Largo viaje, El**)
Ai Zai Bie Xiang De Jijie (véase **Adiós, China**)
Aiqing Mala Tang (véase **Sopa de amor especiada**)
Aiqing Wansui (véase **Viva el amor**)
Al calor del sol: *25*
Al final de la escapada: 78
Alan and Eric: Between Hello and Goodbye (véase **Alan y Eric: entre el hola y el adiós**)
Alan y Eric: entre el hola y el adiós: 13
Albergue de la Pajarera, El: 140
Alegre brisa: 74, 75
Alps no Shojo Heidi (véase **Heidi**)
Amándote: 14
Amante de los fines de semana, El: 23
Amantes de Woomuk-Baemi, Los: 142
Amantes del Pont -Neuf, Los: 24
Amants du Pont-Neuf, Les (véase **Amantes del Pont -Neuf, Los**)
Amor en la ciudad perdida: 49
Amor malgastado: 43, 44, 45, 46, 49
Amor nos hará trizas, El: 14
Amor sin fin: 13
Amor yakuza: 95
An Lian Taohuayuan (véase **Tierra de la flor del melocotonero, La**)
Andén, El: 25
Ángeles caídos: 36, 37, 40, *41*
Anhua (véase **Longest Nite, The**)
Aniki (véase **Brother** [2000])
Anino (véase **Sombras**)
Ano Natsu, Ichiban Shizukana Umi (véase **Escena junto al mar, Una**)
Anye Qiang-sheng (véase **Venganza a medianoche**)
Aquel día en la playa: 29
Arpa birmana, El: 61
As Tears Go By (véase **Cuando pasen las lágrimas**)
¡Asaltad la gasolinera!: 146
Ashes of Time (véase **Cenizas del tiempo, Las**)
Asignatura extra: violencia: 98
Asolada: 158
Atardecer en el Chao Phraya: 149
Attack the Gas Station! (véase **¡Asaltad la gasolinera!**)
Aurora sangrienta: 18
Autumn Moon (véase **Luna de otoño**)
Autumn Tale, An (véase **Cuento de otoño, Un**)
Aventuras de Panda, Las: 114, 116, 119
Ayer, niños: 156
Azucena: 156

Baba (véase **Papá**)
Bakuretsu Toshi (véase **Ciudad desgarrada**)
Bala en la cabeza, Una: 6
Ban Sheng Yuan (véase **Destino de media vida, El**)
Banana Paradise: 26, 36
Banbian Ren (véase **Mitad del rostro, La**)
Banchikwang (véase **Foul King, The**)
Bandas: 10
Bandido: 159
Bang Rachan: 152
Bangkok Dangerous (véase **Peligros de Bangkok, Los**)
Banquete de boda, El: 32, *33*
Baodao (véase **Bodo**)
Barking Dogs Never Bite (véase **Perro ladrador, poco mordedor**)
Bastardos de Pekín: *20*, 33
Bata, Bata, Paano Ka Ginawa (véase **Niño, niño, ¿cómo fuiste concebido?**)
Battle Royal: 109
Bata-ashi Kingyo (véase **Pez que chapotea, El**)
Bawang Beiji (véase **Adiós a mi concubina**)
Bayani (véase **Patriotas**)
Bayanung Third World (véase **Héroe del Tercer Mundo, El**)
Beast Cop: 13
Beauty and the Beast (véase **Bella y la bestia, La**)
Beijing Nizao (véase **Buenos días, Pekín**)
Beijing Zazhong (véase **Bastardos de Pekín**)
Beikaobei, Lianduilian (véase **Espalda con espalda, cara a cara**)
Beiqing Chengsi (véase **Ciudad de tristeza**)
Bella y la bestia, La: 118
Belleza de las nueces de betel, La: 29, 151
Ben Khong Chon (véase **Muelle de las viudas, El**)
Berenjena: 158
Betelnut Beauty (véase **Belleza de las nueces de betel, La**)
Better Tomorrow, A (véase **Esencia de los héroes, La**)
Better Tomorrow III: To Live and Die in Saigon, A (véase **Futuro mejor III: Vivir y morir en Saigón, Un**)
Bian Zhou Bian Chang (véase **Vida pendiente de una cuerda, La**)
Biandan, Guniang (véase **Tan cerca del paraíso**)
Bichunmoo: 146
Big Bullet: 13
Biruma No Tate Goto (véase **Arpa birmana, El**)
Black Mountain (véase **Camino de la montaña negra, El**)
Blues de la Ópera de Pekín, Los: 10, 12
Boat People (véase **Refugiados**)
Bodo: 31
Boli Shaonu (véase **Lágrimas de cristal**)
Bongja: 145
Borrowed Life, A (véase **Vida prestada, Una**)
Bosque umbrío: 102
Boys from Fengkuei, The (véase **Chicos de Fengkuei, Los**)
Breve encuentro: 35
Brief Encounter (véase **Breve encuentro**)
Brighter Summer Day, A (véase **Caso del joven asesino de la calle Guling, El**)
Brother (2000): 105, 106, 112, *113*
Brother (2001) (véase **Hermano**)
Buddha Bless America (véase **Que Buda bendiga a América**)
Buenos días, Pekín: 33
Bullet in the Head, A (véase **Bala en la cabeza, Una**)
Bundled: 33
Burlesk King (véase **Rey de la revista, El**)
Burlek Queen Ngayon (véase **Ahora reina burlesca**)

Cactus Love: 32
Cactus negros, Los: 124
Calor suave de los veinte años: 100
Camaradas, casi una historia de amor: 13
Camas rojas: 21
Camino a casa, El: *4*, *69*, 70, *71*
Camino de la felicidad, El: 19
Camino de la montaña negra, El: 18
Camino de la serpiente, El: 102
Canción de los pescadores, La: 48
Canción de Ruan, La (véase **Tan cerca del paraíso**)
Canción del Chao Phraya, La: 149
Cantantes callejeros, Los: 124
Canto del exilio: 8
Caos: 96

Caras pintadas: 11
Carisma: 95, *104*
Carmín: 6, *44*, 45, 48
Carretera, La: 47
Carta de amor: *96*, 97, 100
Cartero, El: 21
Casa de las guayabas, La: *125*, 126
Caso de la serpiente de plata, El: 18
Caso del joven asesino de la calle Guling, El: 27, 28, 29
Cello Hiki no Gauche (véase **Goshu, el violoncelista**)
Cenizas del tiempo, Las: 11, 12, 36, *38*, 39, 40, 41
Center Stage (véase **Ruan Lingyu**)
007, nuestro hombre de Bond Street: 9
Champ: 14
Champ, The (véase **Champ**)
Chaoji Da Guomin (véase **Superciudadano Ko, El**)
Chaos (véase **Caos**)
Charisma (véase **Carisma**)
Cheerful Wind (véase **Alegre brisa**)
Cheung Fo (véase **Misión, La**)
Chi Tu Hau (véase **Cuarta señorita Hau, La**)
Chico del claro de luna, El: 27
Chicos de Fengkuei, Los: *75*, 77, 78, 79, 81, 89
Chicos del rock'n'roll, Los: 19
Chicos vuelven, Los: *110*, 111, 113
Chiec Chia Khoa Vang (véase **Llave dorada, La**)
Chongqing Senlin (véase **Chungking Express**)
Choyonghan Kajok (véase **Familia tranquila, La**)
Chuen Hua Meng Lu (véase **Vida a la deriva, Una**)
Chugoku no Chojin (véase **Hombre-pájaro de China, El**)
Chung Cu (véase **Edificio, El**)
Chungking Express: 11, *12*, *36*, 37, 38, *39*, 40, 41
Chunguang Zhaxie (véase **Happy Together**)
Chunhyang: 143
Chuyuso Supgiuk Sa Keun (véase **¡Asaltad la gasolinera!**)
Cicatriz, La: 149
119: 100
Circuito, El: 104
City of Sadness, A (véase **Ciudad de tristeza**)
City Paradise: 24
Ciudad de tristeza: *5*, 7, 8, 16, 25, 26, 73, 76, 81, 83, 84, 85
Ciudad desgarrada: 99
Cola del agua, La: *157*
Colina sin retorno, La: 27, 28
Colorete: 19
Combate de los tejones en la era Heisei, El: 116, 120, 121
Comer, beber, amar: 32
Cometa, La: 157
Cometa azul, La: *19*
Como mariposas de colores volando: 91
Comrades, Almost a Love Story (véase **Camaradas, casi una historia de amor**)
Conan, el hijo del futuro: 114
Conflicto en el Albergue de la Primavera: 33
Confucian Confusion, A (véase **Hora de la independencia, La**)
Confusión confuciana, Una (véase **Hora de la independencia, La**)
Congelado: *22*
Corazones latiendo al unísono: 91
Corredor bala, El: *99*
Cosas de la infancia: 76, 77, *78*, 80, 82, 85
Criada, La: 139
Crime Story (véase **Historia criminal**)
Crouching Tiger, Hidden Dragon (véase **Tigre y dragón**)
Cuando pasen las lágrimas: 11, *37*, 40
Cuarta señorita Hau, La: 125
Cuento de otoño, Un: 11
Cuentos de la isla, Los: 47, 48, *49*
Cuchillo, El: 127
Cuowei (véase **Doble, El**)
Cura, La: *93*, 95, 104
Cure (véase **Cura, La**)
Cute Girl (véase **Hermosa muchacha, Una**)
Cyclo: *131*, *133*, *134*, 135, 136

Da Lu (véase **Carretera, La**)
Da Taijian Li Lianying (véase **Li Lianying, el eunuco imperial**)
Da Yuebing (véase **Gran desfile, El**)
Dahong Denglong Gaogao Gua (véase **Linterna roja, La**)
Daihao Meizhuobao (véase **Operación Jaguar**)
Daijiga Umule Pajinnal (véase **Día en que un cerdo cayó en el pozo, El**)
Damas de hierro, Las: *152*
Dan Jook Bee Yon Soon (véase **Legend of Gingko, The**)
Dancing Bull (véase **Toro danzante**)
Dang Bireley y los jóvenes gángsters: 150, 151
Dangan Runner (véase **Corredor bala, El**)
Dao Ma Dan (véase **Blues de la Ópera de Pekín, Los**)
Daocao Ren (véase **Hombre de paja, El**)
Daoma Zei (véase **Ladrón de caballos, El**)
Darkness and Light (véase **Oscuridad y la luz, La**)
Daughter of the Nile (véase **Hija del Nilo, La**)
Daun Di Atas Bantal (véase **Hoja sobre la almohada, La**)
Day the Sun Turned Cold, The (véase **Día que se enfrió el sol, El**)
Days of Being Wild (véase **Días salvajes**)
Dazuo Deng, Xiang You Zhuang (véase **Espalda con espalda, cara a cara**)
De entre los muertos: 24
De patrulla: 23
Demasiadas maneras para ser el número uno: 33
Demonios en el umbral: 25
Deseando amar: 12, *34*, *35*, 37, 38, 39, 40, 41, 48, 151
Desesperación (véase **Última locura, La**)
Deshacer: 100
Desierto de la Luna, El: 102
Desnuda en la noche: 100
Desperado (véase **Bandido**)
Destellos de luz: 100
Destino de media vida, El: *8*, 9, 49
Día que se enfrió el sol, El: *9*, 49
Diablillo, El: *23*
Día en que un cerdo cayó en el pozo, El: 143
Días, Los: 20
Días salvajes: 11, 36, 37, *38*, 40, 41, 48
Días sin sol: 7, 8
Die Bad: 144
Dieciocho: 32
Dieciocho primaveras (véase **Destino de media vida, El**)
Diecisiete años: 22
Diexue Jietou (véase **Bala en la cabeza, Una**)
Diez chicas de Dong Lac: *126*, 127
Dime algo: *145*
Diosa, La: 45
Diosas de neón: 14
Dirección desconocida: 141, 142
Dirty Harry (véase **Harry, el sucio**)
Dixia Qing (véase **Amor malgastado**)
Doble, El: 15
Doce noches: 14
Dogfar Nai Mae Marn (véase **Objeto misterioso a mediodía**)
Doi Cat (véase **Vidas de arena**)
¿Dónde está mi amor?: 33
Donde van los hombres buenos: 15
Dong (véase **Agujero, El**)
Dong Gon Xi Gong (véase **Palacio de Oriente, Palacio de Occidente**)
Dongchun De Rizi (véase **Días, Los**)
Dongdong De Jiaqi (véase **Vacaciones de Dongdong, Las**)
Dongfang Bubai Fengyun Zai Qi (véase **Este es rojo - El espadachín III, El**)
Dongfang Sanxia (véase **Trío de héroes**)
Dongxie Xidu (véase **Cenizas del tiempo, Las**)
2/Dúo: 98, 102, 103
Dos hermanas sobre el escenario: 47
2499 Antapan Krong Muang (véase **Dang Bireley y los jóvenes gángsters**)
Dos mundos, Los: 149
Dotsuitarunen (véase **Te voy a dar una paliza**)
Drifting Life, A (véase **Vida a la deriva, Una**)
Du Shi Tian Tang (véase **City Paradise**)
Ducha, La: *22*, 23
Dulce degeneración (véase **Haz lo que te apetezca**)
Duli Shidai (véase **Hora de la independencia, La**)
Duo-Sang (véase **Vida prestada, Una**)
Duoluo Tianshi (véase **Ángeles caídos**)
Durian, Durian: 14
Dust in the Wind (véase **Recorriendo el camino de la vida**)

E.T.: 116
East Is Red - The Swordman III, The (véase **Este es rojo - El espadachín III, El**)
Eat, Drink, Man, Woman (véase **Comer, beber, amar**)
Edad de la inocencia, La: 88
Edificio, El: *128*
Edipo, el hijo de la fortuna: 91
Edipo re (véase **Edipo, el hijo de la fortuna**)
18 (véase **Dieciocho**)
Eighteen Springs (véase **Destino de media vida, El**)
El es una mujer, ella es un hombre: 13
Em Be Ha Nôi (véase **Niña de Hanoi, La**)

Emperador y el asesino, El: 16, 33, *68*, 69, *70*, 71
En escena (véase **Ruan Lingyu**)
En nuestros tiempos: 26
Endless Love (véase **Amor sin fin**)
Endrinas verdes y caballitos de bambú: 29
Érase una vez en China: 10
Érase una vez en China II (véase **Huang Feihong II: La secta del lotus blanco**)
Ermo: *18*
Erzi (véase **Hijos**)
Erzi De Da Wan'ou (véase **Gran muñeco para su hijo, Un**)
Escena junto al mar, Una: 99, 111
Esencia de los héroes, La: 6, 10
Espadachín, El: 10, 12
Espalda con espalda, cara a cara: 17
Especial Siqin Gaowa: 49
Esperar lo inesperado: 15
Este es rojo - El espadachín III, El: 10
Eunucos: 144
Eureka: 102, 103
Expect the Unexpected (véase **Esperar lo inesperado**)

Fabricación del acero, La: 21
Fah Talai Jone (véase **Lágrimas del Tigre Negro, Las**)
Fallen Angels (véase **Ángeles caídos**)
Familia tranquila, La: 146
Famoso detective Holmes, El: 115
Fang Lang (véase **Haz lo que te apetezca**)
Fantasma de la actriz, El: 96
Farewell China (véase **Adiós, China**)
Fei Hu (véase **Primera opción**)
Fei Tian (véase **Leyenda accidental**)
Fei Xia A-Da (véase **Sociedad del Loto Rojo, La**)
Feichang Xiari (véase **Rostro imborrable, Un**)
Feichang Turan (véase **Esperar lo inesperado**)
Feihu Xiongxin (véase **Opción final**)
La femme mariée de Nam Xuong: 131, 134
Feng'er Titacai (véase **Alegre brisa**)
Feng Jing (véase **Paisaje**)
Feng Yue (véase **Luna tentadora**)
Fengkuang De Daijia (véase **Precio de la locura, El**)
Fengkuang Yingyu (véase **Loco inglés**)
Fengkuei Lai De Ren (véase **Chicos de Fengkuei, Los**)
Ficción verdadera, Una: *141*
Final feliz: *144*
Final Option, The (véase **Opción final**)
Final Victory: 37
First Option (véase **Primera opción**)
Flor Contemplacion Story, The (véase **Historia de Flor Contemplación, La**)
Flores de Shanghai, Las: 30, *79*, 80, *81*, *88*, *89*
Flowers of Shanghai (véase **Flores de Shanghai, Las**)
Foul King, The: *146*
Fuego del diablo, El: 95
Fuerza de la provincia de Kangdon, La: 143
Full Moon in New York (véase **Luna llena en Nueva York**)
Fun Bar Karaoke: 150, 151
Futuro mejor III: Vivir y morir en Saigón, Un: 6

Gang of Three Forever: 27
Gangs (véase **Bandas**)
Gege (véase **Hermano**)
Gen-X Cops: 13
Gen-Y Cops: 13
Gente corriente: 18
Gingko Bed, The: 146
Glass Tears (véase **Lágrimas de cristal**)
Gojitmal (véase **Mentiras**)
Gong Dong Gyung Bee Koo Yuck Jei Ess Aei (véase **JSA, Zona conjunta de seguridad**)
Gongyuan Ergian (véase **AD 2000**)
Good Men, Good Women (véase **Hombres buenos, mujeres buenas**)
Goodbye South, Goodbye (véase **Adiós al sur, adiós**)
Goshu, el violoncelista: 119
Gran desfile, El: 15, 16, 52, 56, 57, 67
Gran muñeco para su hijo, Un: 26, 76, 77
Grandma and Her Ghosts (véase **Abuela y sus fantasmas, La**)
Green, Green Grass of Home (véase **Verde era la hierba de la ribera**)
Guangchang (véase **Plaza, La**)
Guanggyin De Gushi (véase **En nuestros tiempos**)
Guanyu Ai De Gushi (véase **Gente corriente**)
Guardián de elefantes, El: 149
Guerras de Kandagawa, Las: 103
Guhuozai (véase **Jóvenes y peligrosos**)
Guizi Jaile (vaése **Demonios en el umbral**)
Guling Jie Shaonian Sha Ren Shijian (véase **Caso del joven asesino de la calle Guling, El**)
Gungun Hongchen (véase **Polvo rojo**)
Gunmen: 9, 10
Guonian Huijia (véase **Diecisiete años**)
Gushu Yiren (véase **Músicos callejeros, Los**)

Ha Nôi, Mua Dong (véase **Hanoi, invierno de 1946**)
Hadashi no Picnic (véase **Picnic con los pies descalzos**)
Haepi Endu (véase **Final feliz**)
Haha o Tazunete Sanzenri (véase **Marco**)
Hai Nguyet: 129
Hai Shang Hua (véase **Flores de Shanghai, Las**)
Hai Tha Thu Cho Em (véase **Perdóname**)
Haitan De Yi Tian (véase **Aquel día en la playa**)
Haizi Wang (véase **Rey de los niños, El**)
Hana-Bi (véase **Hana-Bi, flores de fuego**)
Hana-Bi, flores de fuego: 106, *107*, 108, *109*, 110, *112*
Hanoi, invierno de 1946: 125, 126
Hanyo (véase **Criada, La**)
Haonan Haonü (véase **Hombres buenos, mujeres buenas**)
Happy End (véase **Final feliz**)
Happy Together: 12, *13*, 37, 38, 39, *40*
Hard Boiled: *6*
Harry, el sucio: 98
Hatachi no Binetsu (véase **Calor suave de los veinte años**)
¿Hay que ver los fuegos artificiales de frente o desde abajo?: 97
¡Haz lo que quieras!: 103
Haz lo que te apetezca: 29
He Liu (véase **Río, El**)
He's a Woman, She's a Man (véase **Él es una mujer, ella es un hombre**)
Heartbreak Island (véase **Isla de la angustia, La**)
Hebi no Michi (véase **Camino de la serpiente, El**)
Hecho en Hong Kong: 13, *15*, *192*
Heian Zhi Guang (véase **Oscuridad y la luz, La**)
Heidi: 114, 119
Heipao Shijian (véase **Incidente del cañón negro, El**)
Heisei Tauki Gassen Pompoko (véase **Combate de los tejones en la era Heisei, El**)
Heishan Lu (véase **Camino de la montaña negra, El**)
Helpless (véase **Indefensos**)
Heping Fandian (véase **Peace Hotel**)
Hermanas Soong, Las: *11*
Hermano: 14,
Hermanos de Tokio, Los: 98
Hermosa muchacha, Una: 73, 74
Hermoso mundo nuevo, Un: 23
Héroe del Tercer Mundo, El: 156
Héroes corrientes: 9
Héroes nunca mueren, Los: 15
Heroic Trio (véase **Trío de héroes**)
HHH. Portrait de Hou-Hsiao-hsien: 91
Hierba errante, La: 134
Hija del Nilo, La: 74, 83, 88, 89
Hijos: 21
Historia china de fantasmas, Una: 48
Historia criminal: 9
Historia de Flor Contemplación, La: 156
Historia de mujeres: 18
Historia de Taipei, Una (véase **Endrinas verdes y caballitos de bambú**)
Historia de Woo Viet, La: 8, 43
Historia del canal de Yanagawa, La: 119
Historia del niño, La: 26, 91
Hoja sobre la almohada, La: 157
Hold You Tight (véase **Agárrate fuerte**)
Hole, The (véase **Agujero, El**)
Hombre-anuncio, El (véase **Gran muñeco para su hijo, Un**)
Hombre de la isla del oeste, El: 31
Hombre de paja, El: 33
Hombre-pájaro de China, El: 97
Hombre sin talento, El: 100
Hombres buenos, mujeres buenas: *26*, 76, 83, *86*, 87
Hombres y mujeres: 24, *25*
Homecoming (véase **Regreso al hogar**)
Hong Fen (véase **Colorete**)
Hong Gaoliang (véase **Sorgo rojo**)
Hong Meigui Bai Meigui (véase **Rosa roja, rosa blanca**)
Hong Shih Zi (véase **Red Parsimmon**)
Hong Xifu (véase **Camino de la felicidad, El**)
Hora de la independencia, La: *29*
Hotaru no Haka (véase **Tumba de las luciérnagas, La**)

Hsi Yen (véase **Banquete de boda, El**)
Hu Yue De Gushi (véase **Historia de Woo Viet, La**)
Huang Feihong (véase **Érase una vez en China**)
Huang Feihong II: La secta del lotus blanco: *10*
Huang Tudi (véase **Tierra amarilla**)
Huayang Nianhua (véase **Happy Together**)
Humor amarillo: 110
Huozhe (véase **Vivir**)

In the Mood for Love (véase **Deseando amar**)
Incidental Journey (véase **Viaje imprevisto**)
Incidente del cañón negro, El: 15
Indefensos: *101*, 102, 103
Infancia y juventud del dios guerrero: 30
Iron Ladies, The (véase **Damas de hierro, Las**)
Isla, La: *138*, 139, *140*, 141, 143, 144
Isla de la angustia, La: 27
Isle, The (véase **Isla, La**)
Island Tales, The (véase **Cuentos de la isla, Los**)

Jade: 24
Jarinko Chie: 119
Jidu Hanleng (véase **Congelado**)
Jing Ke Ci Qin Wang (véase **Emperador y el asesino, El**)
Jingi Naki Tatakai (véase **Lucha sin honor**)
Jinzhi Yuye (véase **Él es una mujer, ella es un hombre**)
Jirones de recuerdos: 119, *120*
Jiushi Liuliu De Ta (véase **Hermosa muchacha, Una**)
Jose Rizal (véase **José Rizal**)
Jose Rizal - Ang Buhay ng Isang Bayani (véase **José Rizal - La vida de un héroe**)
José Rizal: *154*, 155, 157
José Rizal - La vida de un héroe: 155
Joya de Shanghai, La: 17, 65, 66, 70
Jóvenes y peligrosos: 12
JSA (véase **JSA, Zona conjunta de seguridad**)
JSA, Zona conjunta de seguridad: 145
Ju Dou: 15, 54, 57, 58, 59, 60, 64, 70

Kagai Jugyo: Boko (véase **Asignatura extra: violencia**)
Kahapong May Dalawang Bata (véase **Ayer, niños**)
Kairo (véase **Circuito, El**)
Kamikaze Taxi: 100
Kandagawa Inran Senso (véase **Guerras de Kandagawa, Las**)
Kangwondo eui Him (véase **Fuerza de la provincia de Kangdon, La**)
Kaosu (véase **Caos**)
Karisuma (véase **Carisma**)
Katte ni Shiyagare! (véase **¡Haz lo que quieras!**)
Kaze no Tani no Naushika (véase **Nausica en el valle del viento**)
Ketu Qiuhen (véase **Canto del exilio**)
Khon Liang Chang (véase **Guardián de elefantes, El**)
Khoo Kham (véase **Atardecer en el Chao Phraya**)
Kidzu Ritan (véase **Chicos vuelven, Los**)
Kikujiro no Natsu (véase **Verano de Kikujiro, El**)
Kirakira Hikaru (véase **Destellos de luz**)
Knife, The (véase **Cuchillo, El**)
Knockout! (véase **Te voy a dar una paliza**)
Kogbu Fenzi (véase **Terrorista, El**)
Koigokudo (véase **Amor yakuza**)
Kotyip (véase **Pétalo**)
Kumo no Hitomi (véase **Ojos de la araña, Los**)
Kung Shan Lin Yu (véase **Lluvia en las montañas**)
Kurenai no Buta (véase **Porco Rosso**)
Kuroi Shitagi no Onna: Raigyo (véase **Mujer de lencería negra, La**)
Kyua (véase **Cura, La**)

Ladri di biciclete (véase **Ladrón de bicicletas**)
Ladrón de bicicletas: 135
Ladrón de caballos, El: 15
Ladrón es siempre un ladrón, Un: 6
Lágrimas: 145
Lágrimas de cristal: 14
Lágrimas del Tigre Negro, Las: 152
Lágrimas sobre Pearl River: 48
Lan Fengzheng (véase **Cometa azul, La**)
Laputa, la fortaleza celeste: *115*, 116
Larga vida a Missus: 49
Largo viaje, El: *128*
Lashou Shentan (véase **Hard Boiled**)
Last Emperor, The (véase **Último emperador, El**)
Lau Yu: 14
Laura: 43
Leave Her to Heaven (véase **Que el cielo la juzgue**)
Lee Rock: 10
Legend of Gingko, The: 146
Lei Luo Zhuan (véase **Lee Rock**)
Levántate, no te agaches: 17
Leyenda accidental: 32
Leyenda de la montaña, La: 33
Li Lianying, el eunuco imperial: 19
Lianlian Fengchen (véase **Recorriendo el camino de la vida**)
Licencia para vivir: 104
Liehuo Qingchun (véase **Nómada**)
Life Show: 158
Ligaya ang Itawag Mo Sa Akin (véase **Llámame alegría**)
Little Conscience, The (véase **Pequeña conciencia, La**)
Linterna roja, La: 15, 16, 17, *51*, *56*, 57, *58*, *59*, 60, 70, 71
Little Cheung (véase **Pequeño Cheung, El**)
Little Life - Opera, A (véase **Pequeña vida - Ópera, Una**)
Liulian Piao Piao (véase **Durian, Durian**)
Llámame alegría: 156
Llave dorada, La: 128
Llegaré andando sobre el agua: 91
Lluvia en las montañas: 33
Loco inglés: 22
Longest Nite, The: 15
Longest Summer, The (véase **Verano más largo, El**)
Lovable You (véase **Hermosa muchacha, Una**)
Love Letter (véase **Carta de amor**)
Love Unto Waste (véase **Amor malgastado**)
Love Will Tear Us Apart (véase **Amor nos hará trizas, El**)
Lucha sin honor: 96, 98
Luna de otoño: *11*
Luna llena en Nueva York: 46, 49
Luna tentadora: 16, 62, *65*, 66
Lunhui (véase **Samsara**)
Lupin en el castillo de Cagliostro: 114, 116
Lupin Sansei: Kariosutoru no Shiro (véase **Lupin en el castillo de Cagliostro**)

Maboroshi no Hikari (véase **Maborosi**)
Maborosi: 97
Macaón: 97, 101
Made in Hong Kong (véase **Hecho en Hong Kong**)
Maestro de marionetas, El: 26, *72*, 73, 76, 79, 80, *82*, *83*, *84*, 85, 86, 88
Mahal Kita, Walang Iba (véase **Sólo te quiero a ti**)
Mahjong: 29
Maifu (véase **Vigilancia**)
Maijiang (véase **Mahjong**)
Majo no Takkyubin (véase **Mensajera de la bruja, La**)
Making Steel (véase **Fabricación del acero, La**)
Mama (véase **Mamá**)
Mamá: 20
Mamá es boba: 108
Man from Island West (véase **Hombre de la isla del oeste, El**)
Manos que aprietan: 32
Mantén la calma: 17, *66*, *67*, 68, 70
March of Happiness (véase **Marcha de la felicidad, La**)
Marcha de la felicidad, La: 28
Marco: 114, 119
Mariposas y las flores, Las: 149
Markova: Comfort Gay: 157
Mary Poppins: 116
Matrimonio desafortunado: 52
Mei Li canta: 28, *32*
Mei Li Zai Chang Che (véase **Mei Li canta**)
Meili De Hunpo (véase **Diosas de neón**)
Meili Xin Shijie (véase **Hermoso mundo nuevo, Un**)
Meitantei Holmes (véase **Famoso detective Holmes, El**)
Mejor de Xi'an, El: 18
Memento: 39
Memento Mori: 144
Memoria personal de Hong Kong: pese a todo, aún te quiero: 47
Memoria personal de Hong Kong: el tiempo pasará: 49
Mensajera de la bruja, La: 116, 117, 118
Mentiras: 142, 143, 144
Mi corazón es esa eterna rosa: 9
Mi piruleta de niño: 159
Mi vecino Totoro: 115, 116, *117*, 118, 121
Miao Je Huanghou (véase **Reina de Temple Street, La**)
Midnight Revenge (véase **Venganza a medianoche**)
Miguel / Michelle: 157
Millenium Mambo: *73*, 88, *90*
Mimi wo Sumaseba (véase **Si escuchas con atención**)
Mina Yatteru ka (véase **¿Todo el mundo lo hace?**)
Minjing Gushi (véase **De patrulla**)
Mirai Shonen Conan (véase **Conan, el hijo del futuro**)

Misión, La: 15
Mitad del rostro, La: 9
Mo-Fo A-Ma (véase **Abuela y sus fantasmas, La**)
Moe no Suzaku (véase **Suzaku**)
Moi Tinh Dau (véase **Primer amor, El**)
Monkey Kid, The (véase **Diablillo, El**)
Mononoke Hime (véase **Princesa Mononoke, La**)
Moonlight Boy (véase **Chico del claro de luna, El**)
M/other: 98, *102*, 103
Motherland (véase **Patria, La**)
Mu Dan Niao (véase **Peony Birds, The**)
Mua Oi (véase **Casa de las guayabas, La**)
Muchacha galante, Una: 33
Muelle de las viudas, El: 123, *126*, *127*
Muertos y los mortales, Los: 48
Mùi Du Du Xanh (véase **Olor de la papaya verde, El**)
Mujer de lencería negra, La: 95, 100
Mujer nueva, Una: 45, 48
Mujeres: 43
Mulan: 121
Mulanay: 157
Muno no Hito (véase **Hombre sin talento, El**)
Murmullos de juventud (véase **Mei Li canta**)
Murmur of Youth (véase **Mei Li canta**)
Músicos callejeros, Los: 19
My Boy Lollipop (véase **Mi piruleta de niño**)
My Heart Is That Eternal Rose (véase **Mi corazón es esa eterna rosa**)

Naesi (véase **Final feliz**)
Nagisa no Sinbad (véase **Simbad de playa, El**)
Nampoo: 149
Nan Nu Shi Yen (véase **Comer, beber, amar**)
Nan Nan Nü Nü (véase **Hombres y mujeres**)
Nanfu Nanqi (véase **Matrimonio desafortunado**)
Nang Nak (véase **Señora Nak, La**)
Nansheng Nüxiang (véase **Yang + Yin: el género en el cine chino**)
Naturalezas muertas: 158
Nausica en el valle del viento: 115, 116, *117*, 118
Neo-e-ge Narul Bonenda (véase **Para ti, de mi parte**)
Neon Goddesses (véase **Diosas de neón**)
Nga Ba Dong Lac (véase **Diez chicas de Dong Lac**)
Ni uno menos: 17, 69
Nian Ni Hao Xi (véase **Memoria personal de Hong Kong: pese a todo, aún te quiero**)
Nieve de verano: 8
Night Before the Strike, The: 145
Nihon Kuroshakai (véase **Tríadas de Japón, Las**)
Nilouhe Nüer (véase **Hija del Nilo, La**)
Ningen Gokaku (véase **Licencia para vivir**)
Niña de Hanoi, La: 130
Niño, niño, ¿cómo fuiste concebido?: 156, *157*
No me importa morir: 100
No seas joven: 24
Nolang Meoli (véase **Pelo amarillo**)
Nomad (véase **Nómada**)
Nómada: 9
Nong Mia (véase **Canción del Chao Phraya, La**)
Nostalgia por el terruño: 125
Novia del hombre de madera, La: 18
Nudo no Yoru (véase **Desnuda en la noche**)
Nuestros vecinos los Yamada: 121
Nuevas aventuras de Lupin: 115, 118
Nunmul (véase **Lágrimas**)
Nüren De Gushi (véase **Historia de mujeres**)
Nüren Sishi (véase **Nieve de verano**)
Nüren Xin (véase **Mujeres**)

Objeto misterioso a mediodía: 152
Obsesión (véase **Precio de la locura, El**)
Odeur de la papaye verte, L' (véase **Olor de la papaya verde, El**)
Oh! Soo Jung (véase **¡Oh, Soo Jung!**)
¡Oh, Soo Jung!: *142*, 143
Oinaru Genei (véase **Vanas ilusiones**)
Ojos de la araña, Los: 102
Olor de la papaya verde, El: *132*, 134, 136
Ombligo del mar, El: 157
Omohide Poroporo (véase **Jirones de recuerdos**)
Once a Thief (véase **Ladrón es siempre un ladrón, Un**)
Once Upon a Time in China (véase **Érase una vez en China**)
Onibi (véase **Fuego del diablo, El**)
Opción final: 13
Operación Jaguar: 60
Orapronobis: 155
Ordinary Heroes (véase **Héroes corrientes**)
Organized Crime and Triad Bureau: 9
Oscuridad y la luz, La: 31
Otoño fresco, Un: 91

Painted Faces (véase **Caras pintadas**)
Palacio de Oriente, Palacio de Occidente: 17, *21*
Pan Jinliang Zhi Qianshi Jinsheng (véase **Reencarnación del loto dorado, La**)
Paisaje: 24
Palandaemun (véase **Albergue de la Pajarera, El**)
Panda Kopanda (véase **Aventuras de Panda, Las**)
Paop Chonya (véase **Night Before the Strike, The**)
Papá: 25
Para ti, de mi parte: 142
Paralelo 17, día y noche: 125, 130
Pasillos que murmuran, Los: 144
Patria, La: 130
Patriotas: *158*
Peace Hotel: 33
Peach Blossom Land (véase **Tierra de la flor del melocotonero, La**)
Peesuea Lae Dokmai (véase **Mariposas y las flores, Las**)
Peking Opera Blues (véase **Blues de la Ópera de Pekín, Los**)
Peligros de Bangkok, Los: *151*
Pelo amarillo: *137*, 144
Peony Birds, The: 32
Pequeña conciencia, La: 127
Pequeña vida - Ópera, Una: 9
Pequeño Cheung, El: 14
Perceval le gallois: 144
Perdóname: 124, 125, 126
Perro ladrador, poco mordedor: 146
Personal Memoir of Hong Kong: Still Love You After All, A (véase **Memoria personal de Hong Kong: pese a todo, aún te quiero**)
Pétalo: 142, 143
Peter Pan: 116
Pez que chapotea, El: 100
Phan Ba Karaoke (véase **Fun Bar Karaoke**)
Piano, El: 16
Piano, The (véase **Piano, El**)
Picnic: 97, 100
Picnic con los pies descalzos: 100
Pierre de l'attente, La: 132
Pierrot el loco: 135
Pierrot le fou (véase **Pierrot el loco**)
Pila Balde (véase **Cola del agua, La**)
Plaza, La: 18, 21
Pleno verano: *122*, 132, 133, 134, *135*, *136*
Policía violento, Un: 98, *106*, 107, 108, 109
Polvo de ángeles: 27
Polvo en el viento (véase **Recorriendo el camino de la vida**)
Polvo rojo: 9, 49
Por diversión: 23
Porco Rosso: 117, *118*
Prae Kaow (véase **Cicatriz, La**)
Precio de la locura, El: 15
Primer amor, El: 130
Primera opción: 13
Princesa encantada, La: 114, 118
Princesa Mononoke, La: *114*, 115, 117, 118, *119*, 121
Puerto Princesa: 157
Pulseras gemelas: 32
Punto de ebullición: 99, 106, 108, 109, 111, 112
Puppetmaster, The (véase **Maestro de marionetas, El**)
Pushing Hands (véase **Manos que aprietan**)

Qi Xiao Fu (véase **Caras pintadas**)
Qian Yan Wan Yu (véase **Héroes corrientes**)
Qiangpo Puguang (véase **¿Dónde está mi amor?**)
Qiaoni Youhun (véase **Historia china de fantasmas, Una**)
Qin Song (véase **Sombra del emperador, La**)
Qing Shaonian Nezha (véase **Infancia y juventud del dios guerrero**)
Qingcheng Zhi Lian (véase **Amor en la ciudad perdida**)
Qingmei Zhuma (véase **Endrinas verdes y caballitos de bambú**)
Qiu Tiang Tongha (véase **Cuento de otoño, Un**)
Qiu Ju Da Guansi (véase **Qiu Ju, una mujer china**)
Qiu Ju, una mujer china: *16*, 17, 60, *61*, 66, 69
Qiu Yue (véase **Luna de otoño**)
Qu Ri Ku Duo (véase **Memoria personal de Hong Kong: el tiempo pasará**)
Que Buda bendiga a América: 28, 33
Que el cielo la juzgue: 139

Queen of Temple Street (véase **Reina de Temple Street, La**)
¿Quién es el que corre?: 150, 151
¿Quién soy yo?: 13
Quiet Family, The (véase **Familia tranquila, La**)
Qunian Dongtian (véase **Isla de la angustia, La**)
Qunian Yanhua Tebie Duo (véase **Verano más largo, El**)

Rabu Reta (véase **Carta de amor**)
Radiante mañana estival, Una (véase **Caso del joven asesino de la calle Guling, El**)
Rayo verde, El: 82
Rayon vert, Le (véase **Rayo verde, El**)
Real Fiction (véase **Ficción verdadera, Una**)
Rebeldes del dios de neón (véase **Infancia y juventud del dios guerrero**)
Rebels of the Neon God (véase **Infancia y juventud del dios guerrero**)
Recorriendo el camino de la vida: 28, 76, 77, *80*, 81, 82
Red Dust (véase **Polvo rojo**)
Red Lotus Society (véase **Sociedad del Loto Rojo, La**)
Red Parsimmon: 28
Reencarnación del loto dorado, La: 11
Refugiados: 8
Regreso, El: 125
Regreso al hogar: 9, 48
Reina de Temple Street, La: 10
Reincarnation of the Golden Lotus, The (véase **Reencarnación del loto dorado, La**)
Ren Xia Ren (véase **Muertos y los mortales, Los**)
Ren Zai Niu Yue (véase **Luna llena en Nueva York**)
Retrato de familia: 19
Rey de la revista, El: *153*
Rey de los niños, El: 15, *54*, 55, 57, 60, 62, 63, 69
Ring (El círculo), The: 96, *97*
Ringu (véase **Ring (El círculo), The**)
Río, El (1950): 82
Río, El (1997): 30, 32
Río fluye rápido en primavera, El: 48
Río Suzhou, El: 24
River, The (1950) (véase **Río, El** (1950))
River, The (1997) (véase **Río, El** (1997))
Rizal en Dapitan: 155
Rizal sa Dapitan (véase **Rizal en Dapitan**)
Rock'n'Roll Cop: 9
Romance del libro y de la espada, El: 8
Romance of Book and Sword (véase **Romance del libro y de la espada, El**)
Rosa roja, rosa blanca: 35, *43*, 46, 47, 49
Rostro imborrable, Un: 21
Rouge (véase **Carmín**)
Ruan Lingyu: 6, *42*, 44, *45*
Ruang Talok 69 (véase **Sesenta y nueve**)

Sa Pusod ng Dagat (véase **Ombligo del mar, El**)
Sakay: 158
Samsara: 15
Saraba Eiga no Tomoyo: Indian Summer (véase **Adiós, cinefilia: verano indio**)
Saranggola (véase **Cometa, La**)
Satree Lex (véase **Damas de hierro, Las**)
Scorpio Nights 2: 158
Seda: 158
Semilla de crisantemo (véase **Ju Dou**)
Senda de los valientes, La: 149
Señal a la izquierda, gira a la derecha: 18
Señor Zhao, El: 23
Señora Nak, La: *147*, 151
Seom (véase **Isla, La**)
Seqing Nannu (véase **Viva Erotica**)
Serafin Geronimo: el criminal del Barrio de Concepción: *156*
Serafin Geronimo: Kriminal ng Barrio Concepcion (véase **Serafin Geronimo: el criminal del Barrio de Concepción**)
Serenata de Tokio: 98
Sesenta y nueve: *148*, *150*, 151
Sexo adolescente: 159
Shady Grove (véase **Bosque umbrío**)
Shall We Dance?: *94*, 95
Shanzhong Chuanqi (véase **Leyenda de la montaña, La**)
Shaonian Ye, An La! (véase **Polvo de ángeles**)
Shashou Hudie (véase **Mi corazón es esa eterna rosa**)
Sheidi Gurobu (véase **Bosque umbrío**)
Shen Nü (véase **Diosa, La**)
Sheng Gang Yihao Tongji Fan (véase **Rock'n'Roll Cop**)
Shi Er Ye (véase **Doce noches**)
Shibu (véase **Dieciocho**)
Shihui Liunian (véase **Regreso al hogar**)
Shikofunjatta (véase **Sumo sí, sumo no**)
Shil Je Sang Hwang (véase **Ficción verdadera, Una**)
Shin Lupin III (véase **Nuevas aventuras de Lupin**)
Shindemo Ii (véase **No me importa morir**)
Shiri: 145, 146
Shower (véase **Ducha, La**)
Shuang Cho (véase **Pulseras gemelas**)
Shuangsheng Gushi (véase **Alan y Eric: entre el hola y el adiós**)
Shui Bu Zhao (véase **Mejor de Xi'an, El**)
Shujian Enchou Lu (véase **Romance del libro y de la espada, El**)
Si escuchas con atención: *120*
Siglo de cine, Un: 47
Simbad de la playa, El: *100*
Simpson, Los: 121
Siqin Gaowa Ersan Shi (véase **Especial Siqin Gaowa**)
Sisa: *156*
Sishi Buhuo (véase **Retrato de familia**)
6ixtynin9 (véase **Sesenta y nueve**)
Sociedad del Loto Rojo, La: 27
Sodom and Gomorrah (véase **Sodoma y Gomorra**)
Sodoma y Gomorra: 68
Sol del membrillo, El: 82
Sombra del emperador, La: 18, *19*
Sonatine: 98, 99, 107, 109, 110, *111*, 112,
Sólo te quiero a ti: 155
Sombras: 158, *159*
Song Jia Huangchao (véase **Hermanas Soong, Las**)
Song of the Exile (véase **Canto del exilio**)
Sono Otoko, Kyobo ni Tsuki (véase **Policía violento, Un**)
Soong Sisters, The (véase **Hermanas Soong, Las**)
Sopa de amor especiada: 23
Sorgo rojo: 15, 25, *52*, *55*, 56, *57*, 60
South Park: 121
Spacked Out: 10
Still Lives (véase **Naturalezas muertas**)
Story of Woo Viet, The (véase **Historia de Woo Viet, La**)
Strawman (véase **Hombre de paja, El**)
Strolling Singers, The (véase **Cantantes callejeros, Los**)
Summer at Grandpa's, A (véase **Vacaciones de Dongdong, Las**)
Summer Snow (véase **Nieve de verano**)
Sumo sí, sumo no: 95
Sunless Days (véase **Días sin sol**)
Superciudadano Ko, El: 27
Suriyothai: 150
Sus mejores años: 15
Sutla (véase **Seda**)
Suzaku: 102, *103*
Suzhou He (véase **Río Suzhou, El**)
Swallow Tail (véase **Macaón**)
Sweet Degeneration (véase **Haz lo que te apetezca**)
Swordman, The (véase **Espadachín, El**)

Ta Fa Likit (véase **¿Quién es el que corre?**)
Tai Ping, Tian Guo (véase **Que Buda bendiga a América**)
Tailai Wansui (véase **Larga vida a Missus**)
Taipei Story (véase **Endrinas verdes y caballitos de bambú**)
Taiyo no Oji Hols no Daiboken (véase **Princesa encantada, La**)
Talong (véase **Berenjena**)
Tamen Zheng Nianqing (véase **Sus mejores años**)
Tan cerca del paraíso: 21
Taste of Apples, The: 77
Tawipop (véase **Dos mundos, Los**)
Te querré siempre: 82
Te voy a dar una paliza: 98
Tebie Shoushushi (véase **Vidas ilegales**)
Teen Sex (véase **Sexo adolescente**)
Tejing Xin Renlei (véase **Gen-X Cops**)
Tejing Xin Renlei 2 (véase **Gen-Y Cops**)
Tell Me Something (véase **Dime algo**)
Telmiseomding (véase **Dime algo**)
Tenku no Shiro Laputa (véase **Laputa, la fortaleza celeste**)
Tenshi no Harawata - Akai Memai (véase **Tripas de un ángel - Desvanecimiento en rojo, Las**)
Terrorista, El: 29
Terrorizer, The (véase **Terrorista, El**)
Tetsuo (véase **Tetsuo, el hombre de hierro**)
Tetsuo, el hombre de hierro: 98, 99
Tetsuo II, el cuerpo de martillo: *98*
Tetsuo, the Body Hammer (véase **Tetsuo, el cuerpo de martillo**)
That Day on the Beach (véase **Aquel día en la playa**)

Three Seasons (véase **Tres estaciones**)
Thuong Nho Dong Que (véase **Nostalgia por el terruño**)
Tian Ma Cha Fang (véase **Marcha de la felicidad, La**)
Tian Mimi (véase **Camaradas, casi una historia de amor**)
Tian Shang Ren Jian (véase **Amor nos hará trizas, El**)
Tianguo Nizi (véase **Día que se enfrió el sol, El**)
Tianluo Diwang (véase **Gunmen**)
Tiempo de vivir, tiempo de morir (véase **Cosas de la infancia**)
Tiempos felices: 71
Tierra amarilla: *7*, 15, 52, *53*, 54, 55, 56, 57, 62, 67, 70
Tierra de la flor del melocotonero, La: *27*
Tigre y dragón: 32, 71
Time to Live and a Time to Die, A (véase **Cosas de la infancia**)
¿Todo el mundo lo hace?: 111, 112, 113
Todo sobre Ah Long: 14
Tokarefu (véase **Tokarev**)
Tokarev: 100,
Tokyo Kyodai (véase **Hermanos de Tokio, Los**)
Tokyo Yakyoku (véase **Serenata de Tokio**)
Tonari no Totoro (véase **Mi vecino Totoro**)
Tong Dang (véase **Bandas**)
Tongdang Wansui (véase **Gang of Three Forever**)
Tongnian Wangshi (véase **Cosas de la infancia**)
Too Many Ways to Be Number One (véase **Demasiadas maneras para ser el número uno**)
Toro danzante: 9
Touben Nuhai (véase **Refugiados**)
Tres estaciones: 133
Tri Brata (véase **Dirección desconocida**)
Tríadas de Japón, Las: 97
3-4 x Jugatsu (véase **Punto de ebullición**)
Trío de héroes: 14
Tripas de un ángel - Desvanecimiento en rojo, Las: 101
Tro Ve (véase **Regreso, El**)
Tsui Shou (véase **Manos que aprietan**)
Tsuki no Sabaku (véase **Desierto de la Luna, El**)
Tumba de las luciérnagas, La: 114, 119, *120*, 121
Tuyo y lo mío, Lo: 32, 33
12 Nights (véase **Doce noches**)
Twin Bracelets (véase **Pulseras gemelas**)
2/Duo (véase **2/Dúo**)

Uchiage Hanabi, Shita Kara Miruka? Yoko Kara Miruka (véase **¿Hay que ver los fuegos artificiales de frente o desde abajo?**)
Ukigusa (véase **Hierba errante, La**)
Última locura, La: 15
Último emperador, El: 22
Undo (véase **Deshacer**)
Unhaeng Namu Chimdae (véase **Gingko Bed, The**)
Uno y ocho: 52

Vacaciones de Dongdong, Las: 76, 77, 81, 83
Vanas ilusiones: 104
Venganza a medianoche: 31
Verano de Kikujiro, El: *92*, *105*, *108*, 110
Verano en casa del abuelo, Un (véase **Vacaciones de Dongdong, Las**)
Verano más largo, El: 14
Verde era la hierba de la ribera: 74, 75, 76
Verde hierba del hogar, La (véase **Verde era la hierba de la ribera**)
Vertigo (véase **De entre los muertos**)
Viaggio in Italia (véase **Te querré siempre**)
Viaje imprevisto: 33
Vi Tuyen 17, Ngay Va Dem (véase **Paralelo 17, día y noche**)
Vicky's Hat: 77
¿Victor o Victoria?: 13
Victor / Victoria (véase **¿Victor o Victoria?**)
Vida a la deriva, Una: 28
Vida maravillosa: 97
Vida pendiente de una cuerda, La: 16, *60*, 61
Vida prestada, Una: 27, *28*
Vidas de arena: *123*, *129*, *130*
Vidas ilegales: 19
Vigilancia: 18
Violent Cop (véase **Policía violento, Un**)
Virgen desnudada por sus pretendientes, La (véase **¡Oh, Soo Jung!**)
Viva el amor: 30
Viva Erotica: 13
Vive l'amour (véase **Viva el amor**)
Vivir: *17*, 51, 61, *62*, 63, *64*

Waiting: 155
Wandafuru Raifu (véase **Vida maravillosa**)
Wangjiao Kamen (véase **Cuando pasen las lágrimas**)
Warat (véase **Asolada**)
Wedding Banquet, The (véase **Banquete de boda, El**)
Wei Qing Shao Nü (véase **No seas joven**)
Where Is My Love? (véase **¿Dónde está mi amor?**)
Whispering Corridors (véase **Pasillos que murmuran, Los**)
Who Am I? (véase **¿Quién soy yo?**)
Withee Khon Kla (véase **Senda de los valientes, La**)
Wo De Shenjinbing (véase **Tuyo y lo mío, Lo**)
Wo Hu Zang Long (véase **Tigre y dragón**)
Wo Jiao A-Ming-La (véase **Bundled**)
Women (véase **Mujeres**)
Woomuk-Baemi ui Sarang (véase **Amantes de Woomuk-Baemi, Los**)
Wu Kui (véase **Novia del hombre de madera, La**)
Wu Niu (véase **Toro danzante**)
Wu Taiyang De Rizi (véase **Días sin sol**)
Wuren Jiashi (véase **Spacked Out**)
Wushan Yunyu (véase **A la espera**)
Wutai Jiemei (véase **Dos hermanas sobre el escenario**)
Wuwei Shentan (véase **Amándote**)
Wuyan De Shangiu (véase **Colina sin retorno, La**)

Xi'an's Finest (véase **Mejor de Xi'an, El**)
Xi Bu Lai De Ren (véase **Hombre de la isla del oeste, El**)
Xianggang Zizao (véase **Hecho en Hong Kong**)
Xiangjiao Tiantang (véase **Banana Paradise**)
Xiao'ao Jinghu (véase **Espadachín, El**)
Xiao Bi De Gushi (véase **Historia del niño, La**)
Xiao Nü (véase **Muchacha galante, Una**)
Xiao Wu: *24*
Xilu Xiang (véase **Pequeño Cheung, El**)
Ximeng Rensheng (véase **Maestro de marionetas, El**)
Xin Bu Liao Qing (véase **Amor sin fin**)
Xin Nüxing (véase **Mujer nueva, Una**)
Xin Shu Shan Jianxia (véase **Zu: guerreros de la montaña mágica**)
Xingfu Shiguang (véase **Tiempos felices**)
Xizhao (véase **Ducha, La**)
Xuan Liang (véase **Camas rojas**)
Xuese Qingchen (véase **Aurora sangrienta**)
Xuong Rond Den (véase **Cactus negros, Los**)

Y la vida continúa: 82
Ya Pror Me Chu (véase **Acusación, La**)
Yanagawa Horiwari Monogatari (véase **Historia del canal de Yanagawa, La**)
Yang + Yin: el género en el cine chino: 47, 48
Yang + Yin: Gender in Chinese Cinema (véase **Yang + Yin: el género en el cine chino**)
Yangguang Canlan De Rizi (véase **Al calor del sol**)
Yanzhi Kou (véase **Carmín**)
Yao A Yao Yao Dao Wai Pe Quiao (véase **Joya de Shanghai, La**)
Yaoke Qingnian (véase **Chicos del rock'n'roll, Los**)
Yellow Hair (véase **Pelo amarillo**)
Yeogo Goedam (véase **Pasillos que murmuran, Los**)
Yeshou Xingjing (véase **Beast Cop**)
Yi Ge He Ba Ge (véase **Uno y ocho**)
Yi Ge Zi Tou De Dan Sheng (véase **Demasiadas maneras para ser el número uno**)
Yi Yi: *28*, 29, 32, 49
Yige Dou Buneng Shao (véase **Ni uno menos**)
Yijiang Chunghui Xiang Dong Liu (véase **Río fluye rápido en primavera, El**)
Yingchunge Zhi Fengbo (véase **Conflicto en el Albergue de la Primavera**)
Yingxiong Bense (véase **Esencia de los héroes, La**)
Yingxiong Bense III: Xiyang Zhige (véase **Futuro mejor III: Vivir y morir en Saigón, Un**)
Yinshe Mousha An (véase **Caso de la serpiente de plata, El**)
Yisheng Yitaixi (véase **Pequeña vida - Ópera, Una**)
You Hua Haohao Shuo (véase **Mantén la calma**)
You Shi Tiaowu (véase **Cuentos de la isla, Los**)
Youchai (véase **Cartero, El**)
Young and Dangerous (véase **Jóvenes y peligrosos**)
Yours and Mine (véase **Tuyo y lo mío, Lo**)
Yoyurei (véase **Fantasma de la actriz, El**)
Yu Guang Qu (véase **Canción de los pescadores, La**)
Yu Wei Lao (véase **After the Crescent**)
Yue Kuaile, Yue Duoluo (véase **Agárrate fuerte**)
Yueguang Shaonian (véase **Chico del claro de luna, El**)

Zai Na Hepan Quing Cao Quing (véase **Verde era la hierba de la ribera**)

Zaijian A Lang (véase **Donde van los hombres buenos**)
Zaijian, Nanguo, Zaijian (véase **Adiós al sur, adiós**)
Zendegi edame darad (véase **Y la vida continúa**)
Zhangda Chengri (véase **Fabricación del acero, La**)
Zhantai (véase **Andén, El**)
Zhanzhiluo Bie Paxia (véase **Levántate, no te agaches**)
Zhao Le (véase **Por diversión**)
Zhao Xiansheng (véase **Señor Zhao, El**)
Zhenxin Yingxiong (véase **Héroes nunca mueren, Los**)
Zhong'an Ling Ji (véase **Organized Crime and Triad Bureau**)
Zhong'an Zu (véase **Historia criminal**)
Zhong Zai (véase **Ah Chung**)
Zhongheng Sihai (véase **Ladrón es siempre un ladrón, Un**)
Zhoumo Qingren (véase **Amante de los fines de semana, El**)
Zhujiang Lei (véase **Lágrimas sobre Pearl River**)
Zu: guerreros de la montaña mágica: 9
Zu: Warriors from the Magic Mountain (véase **Zu: guerreros de la montaña mágica**)
Zuihou De Fengkuang (véase **Última locura, La**)
Zuijia Paidang III: Nühuang Miling (véase **007, nuestro hombre de Bond Street**)

NOSFERATU

Agradecimientos

Daniel Aguilar
Jean-Pierre Bedoyan
Alessandro Borri / Festival de Pesaro (Italia)
Federica Casagrande / Far East Film Festival-Udine (Italia)
Cheng-Sim Lim / Filmoteca de la UCLA (Estados Unidos)
Gino Dormiendo
Catherine Frochen / Cahiers du Cinéma (Francia)
Giuseppe Gariazzo
Vanessa Jerrom
Shigeo Kanaya
Eri Kubo / Pony Canion Inc.-Tokio (Japón)
Marnix van Wijk / Fortissimo Film Sales-Amsterdam (Holanda)
Mark Peranson
Bérénice Reynaud
Nuria Vidal
Dorothee Wenner
California Institute of the Arts-Valencia (Estados Unidos)

Eva al desnudo

Próximo número:

JOSEPH L. MANKIEWICZ